رسالة من شهيد

محمد جميل شلش

يارفاقي في السلاحْ
ياأحبّائي على دربِ الكفاحْ
ياجميعَ الأصدقاءْ
ياألأخُ المطعون في القلبِ ..
ألذي ضَمَّدَ جُرحي بقميصٍ منْ دماءْ
والذي وسَّدَني صخرةَ موتي
وسَقَاني من بقايا حُبِّه جُرعةَ ماءْ
وتوارىَ عَبْرَ غيبُوبَةِ صَحْوِي مثلَ طيفٍ
ثُمَّ عادْ .
وتَوارىَ .. ثُمَّ عادْ
وتَواريَ وتَوارى .. فأسْتَحالْ
في سماواتِ دَمي ..
رَفَّةَ سِرْبٍ منْ حَمامْ
وصَدَىً وَشْوَشَةٍ في حَشْرَجاتي
وتَباريحَ نِداءْ :
ياأحبّاءَ العراق الشُرَفاءْ
إنَّني ألآن
على قِمَّةِ «گورانَ» ـ رفيقِ الشعراءْ:
جُثَّةٌ هامدةٌ
يحضنُها النَّسْرينُ
واللَوزُ
وَظِلُّ الكَسْتِناءْ .
وبَقايا جَسَدٍ ينتظرُ ألغِرْبانَ ..
إلّا أنَّ روحي
سوف تبقى أبداً ، تحلُم بالأرضِ السَّلامْ
وبُجنْدي جريحٍ .. سِيعودْ
حاملاً للزوجِ والأطفال
منْ خَيراتِ كُردِستان :
زوّادةَ بَلُّوطٍ
وإضْمامةَ حُبٍّ ووفاءْ .

١٩٨٨/٣/١٩

قصة الحرب بين الجمالي والمعرفي

◆ باقر جاسم محمد

أولا : المهاد النظري

أ - جماليات فن القصة القصيرة

اذا كان الجانب المعرفي في فن القصة القصيرة يتمثل بالمضمون ، بالمعنى ، بالبناء الفكري والفلسفي ، وبالتأويل النقدي بوصف أن النقد وسيلة من أهم وسائل المعرفة بالفنون ، فأن الجانب الجمالي هو حد النوع ، حد الفن والهدف النهائي لكل الفنون . ومادامت القصة القصيرة ضرباً من ضروب الفنون القولية فأن من حقنا ، وكذلك واجبنا ، أن ننظر اولاً في شرطها الجمالي ، أي في كينونتها الجمالية . ذلك أن الفن ، وفن القصة بخاصة ، جزء من نظام قيم شامل . ونتيجة الأشتراك والتمازج مع نظام القيم الشامل ، يكون من الضروري اهمال الصفات المشتركة التي لاتصلح معياراً حاسماً لتحديد ماهية الفن ، والبحث عما يحدد الفن ويتطابق مع طبيعته وجوهره ، الا وهو كون الفن احدى طرائق خلق الجمال المهمة ، بمعنى أن الوصف الجمالي ، بمقدار مايحدد ماهية الفن فأنه يعبر عن هدف الخلق الفني القصدي ، الذي هو جوهر العملية الفنية ، الا وهو خلق أستجابة جمالية عند المتلقي ، فاذا ماتوصلنا الى أن مانتحدث عنه يحمل شرطه الجمالي ، جاز لنا بعد ذلك الحديث عن أية علائق أو علامات مرجعية أو جوانب معرفية كامنة أو متجسدة في نسيج النص القصصي ، إذ ليس بالأمكان تناول أية جوانب فنية (تقنية) أو معرفية اذا ما أخفق النص موضوع النقد في أن يكتسب شرطة الأول ، أي شرطه الجمالي .

والواقع أن ذلك لايعني مطلقاً أننا ننظر الى الشرط الجمالي بمعزل عن المكونات الفكرية والمعرفية ، فالأنسان الكاتب مبدعاً ، والأنسان المتلقي ، كلاهما كائنان تاريخيان تسهم الجوانب المعرفية والموضوعية ، الى حد بعيد ، في تكييف وتقرير طبيعة الأبداع وطبيعة التلقي لديهما على حد سواء . والحق أننا نقع على تخوم تجسدات الأدراك الكبرى ، أي تجسدات المعرفي في اجلى صورها ، نقع على الجانب الحدسي في الفن ، ذلك الجانب الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجوهر الجمالي للفن ، ويعبر في ذات الوقت عن التداخل الشامل بين الجمالي والمعرفي في وحدتهما الكلية ، حتى ليمكن القول بأن الجانب الحدسي في الفن هو المنطقة التي تنعدم فيها الحدود بين ماهو جمالي وما هو معرفي ، كما يتيح لنا الجانب الحدسي في الفن أضفاء فهم رمزي على كل العناصر الماثلة في فن القصة ، والتي تصبح بفضله معبرة بالضرورة عن أكثر من وجودها الواقعي والمادي الصمت ، أي أنها ستعبر عن بعد جمالي وفلسفي بوصف أن الفن ماهو الا «خلق الأشكال الرمزية المعبرة عن الوجدان البشري»[1] ومن الواضح أن ذلك يتعلق بمجمل أستجابتنا للعمل الفني بوصفه كلاً موحداً إذ «لا يفترض في الموضوع أن يتبدى لنا وكأنه مدرك بالفكر فحسب ، أو أن يختلف عن الحدس أو أن يكون متعارضاً معه»[2] والواقع أن مسالة تمظهر الشكل في المضمون والمضمون في الشكل ليس بدعة بنيوية ، بل هي فكرة كانت في أذهان الفلاسفة ونقاد الأدب طوال قرون عديدة ، فها هو هيغل يقرر بصورة قاطعة «إن المثال الفني وحدة في ذاتها ؛ فما هو وحدة خارجية شكلية فقط ، بل وحدة محايثة للمضمون ذاته»[3] كما أن فكرة الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون تقع على تخوم نظرية النظم للناقد العربي الرائد الأمام عبد القاهر الجرجاني . فلقد أصاب الجرجاني شيئاً من الحقيقة لاكلها حين قال «فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق وحسن أنيق ، وعذب سائغ وخلوب رائع ، فأعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع الى أجراس الحروف والى ظاهر الوضع اللغوي ، بل

الى امر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده»[4] ذلك ان الجرجاني قد كان مدفوعاً الى اهمال ماهو شكلي في النص (اجراس الحروف وظاهر الوضع اللغوي) بسبب من ميله الى نصرة المعاني على الالفاظ .[5] كما يقرر الأمام الجرجاني هذا المنحى إذ يقول «ويجب ان نتكلم اولاً عن المعاني ، وهي تقسم الى قسمين عقلي وتخييلي»[6] واذا ماطمحنا الى تلمس الشكل واثره في المعنى التخييلي نجده يشرح ذلك فاذا المعنى التخييلي هو المعنى الحاصل نتيجة الصورة ومضمونها الفكري فلو انه وسع من مجال تحصيل المعنى ليشمل الشكل البحت (اجراس الحروف ، ظاهر الوضع اللغوي) لكان قد توصل الى جوهر فلسفة الفن المعاصرة التي ترى في الاشكال مضامين وفي المضامين اشكالاً

يجمع الكثير من الباحثين في مجال تلقي الفنون اعلى الطبيعة الجمالية التي تتصف بها عملية تلقي الفنون إذ يذهب الدكتور مصطفى سويف الى «ان تذوقنا للأعمال الفنية ، ليس سوى تنظيم لادراكنا لهذه الأعمال داخل اطر «استطيقية» (اي جمالية . الباحث) نحملها في مجالنا النفسي»[7] لذلك ستكون حجتنا في البحث في الأهلية الجمالية للنص القصصي هو ان يكون النص قادراً على انتزاعنا من محيطنا النفسي والاجتماعي ومن ثم احداث حالة النشوة الجمالية الغامرة في دواخلنا هي نظير الخبرة الجمالية المستخلصة من الفن واستجابة «للطابع الكوني والشخصي لصور الجمال التي يمكن للشخصية السوية ان تستجيب لها ، وان تجد فيها نشوتها والتعبير عن ذاتها» .[8]

ولن تستطيع القصة انجاز كل ذلك مالم تتوافر على قدر كبير من الابداع في عناصرها الأساسية الثلاثة وهي :

١ـ الحكاية : وتعني مجموع الاحداث في اطارها الزماني والمكاني المتعين . وتتعلق هذه الأحداث بالشخصيات التي يخلقها القاص مستمداً ملامحها من مصدرين اساسيين هما الواقع والمخيلة .[9]

٢ـ اسلوب السرد (narration) وهي الطريقة التي يتخذها القاص في تقديم الاحداث والشخصيات في صياغات لغوية محددة .

٣ـ النص القصصي (او الخطاب القصصي) : ويمثل التجسيد النهائي للنص في صور لغوية تنطوي على ماأراد الكاتب ان يخلقه خلقاً فنياً جمالياً .[10]

ولسوف ننظر في اهمية عناصر البناء اللغوي (الخطاب اللغوي) انطرقاً من اهمية اللغة ، وهي اهمية فائقة ، في البناء القصصي كلاً موحداً ذلك انه «ليس ثمة انفصام بين البحث الطويل العنيد عن اللغة المتينة وبين البحث عن الحقيقة . إن تعميق المشاعر يخلق التعابير الساخنة او العبارات المبتكرة التي تعتبر جديدة عندما تنطوي على اكتشاف جديد في الأنسان والحياة»[11] وهكذا ينحل ذلك التناقض بين غلظة الموضوعات المعرفية للقصة ، وخاصة في حالة قصة الحرب ، وبين رهافة تقييم العناصر الجمالية إلتي تتسم بثبات نسبي قياساً الى آنية العناصر المعرفية ، ذلك ان «الجمال شعور تجسم في موضوع» كما يقول جورج سانيتانا (١٨٦٣ ـ ١٩٥٢) [12] . وفي تقديرنا ان جوهر النقد الجمالي في الفن هو البحث عن منطق الخيال والحدس ، ومغزى الأنساق الجمالية المتشكلة نتيجة لنشاط الطاقة الخيالية للكاتب المبدع وكما تتجسد عبر اللغة . فاللغة إذن تنطوي على ماأراد الكاتب ان يبدعه : الشخصيات والاحداث والأزمنة والأمكنة والاسلوب ، ذلك انه لايوجد ثمة شيء ادبي او جمالي خارج نطاق لغة النص .[13] واللغة دالة نشاط الروح الانساني المستمر كما يقول بوتيبنا . ونحن هنا لانفترض ان تكون اللغة مجازية كيما تصبح لغة (شعرية) إذ قد تستطيع اللغة الجرداء ، عندما يتوافر لها الكاتب المبدع الذي يفهم خصائصها الأسلوبية ان تعطينا نصوصاً قصصية «تنطوي على صور تعبيرية ساطعة ولوحات ونسيج فني ، خلقت جميعها بمعونة الكلمات الحيادية الأسلوبية والخالية من المجاز» .[14] وعلى اية حال ، فان النصوص العظيمة تجد دائماً طرائقها وقوانينها الخاصة في اقامة اتساقها الداخلي ، اتساق المكونات الفكرية والمعرفية مع الشكل الفني والمنظور الجمالي للأدب الذي هو احد الاهداف المهمة للمبدع . ولعلها المهمة الأولى من مهام النقد هي ان يتصدى للكشف عن هذا الاتساق الداخلي كشفاً منهجياً .

ب ـ قصة الحرب بين الجمالي والمعرفي[15]

يتنازع الجانب المعرفي ، في حالة قصة الحرب ، مع عناصر البناء الجمالية بقوة اكبر مقارنة بسواها من الابداعات القصصية ، ويرجع دلك ، في تقديري ، الى دوافع لانشك مطلقاً في نبلها ، فنحن نشارك اصحابها تلك الدوافع ، لكننا نشك كثيراً في جدواها في مجال الابداع ، وهنا يحصل الافتراق في فهم وظيفة الفن القصصي . ذلك ان المعرفي ينطوي في حالة قصة الحرب على عنصر مضاد للفن ، اعني عنصر الدعاية ، مايلم يجبر استيعاب هذا العنصر وتحويله

الى نسغ غير مباشر داخل البناء الفني للقصة وبما يجعل من الانجاز القصصي موازياً لفعل المقاتل البطولي في قوته الفنية والجمالية لا في بنو العناصر الدعائية والتعبوية والاتكاء عليها لتقديم أنجاز يمكن ان يصنف في باب الآنية المحضة وبما يجعل منه اقصر قامة من موضوعه . ذلك أن الحرب ، وهي يمكن ان توصف بكل شيء سوى الجمال ، لم تترك لكتاب القصة خيارات جمالية واسعة ومتنوعة بفعل ضغوطها الرهيبة وجوهرها المعادي والمضاد لكل ماهو جميل ، وبفعل متطلبات واشتراطات مصاحبة للحرب ، تؤدي لامحالة الى تضييق حرية الحركة للكاتب المبدع ، وتؤثر سلباً على طبيعة إنجازه بما تقرره من حدود قد يكون تجاوزها محفوفاً بمخاطر عدة .

ولكن من المظاهر الصحية في وضعنا الثقافي العام انتقاء القواعد التي لها صفة الالزام في الكتابة مما يضاعف من مسؤولية الكاتب في أن يشتق من واقع الحرب مادته الاولية ، ولكون الحرب مادة اولية ، ومجالاً حيوياً ليستمد منه القاص تجاربه ورؤاه الفنية والجمالية ، ولما كانت الحرب من ابرز المؤثرات في الواقع الراهن وفي المستقبل ، إذا لاتنتهي تاثيرات الحرب بمجرد توقيع وثيقة السلام ، وركون الاسلحة الى مشاجبها وصمتها مرة اخرى ، فان القاص يجد نفسه ازاء تحدي الارتقاء برؤياه وانجازه ضمن ماهو متاح ، الى مصافات تتناسب مع قدراته وطاقاته الفنية واستخلاص مايراه مناسباً لعملية الخلق الفني من هذا الواقع المحكوم بافق يضج بدخان الحرائق واصوات الانفجارات ، وتجنب منزلق السهولة وتكئة التعبئة . فالفن ، بوصفه خبرة جمالية ، هو الضامن لأعادة التوازن الى النفس الانسانية وخط الدفاع الأخير ضد محاولات تشيء الانسان وجعله يعتاد عزلته الروحية ، وباعتبار أن الحرب اكثر الوسائل نيلاً من انسانية الفرد إذ تجعله هدفاً واجب التدمير . لذلك فان القاص محكوم بقدر التصدي لهذا الخطر الذي تصر النزعة العدوانية الخمينية على استمرار اللعب به . ولعل ذلك يتفق مع قول مارسيل بروست «لايستطيع الفنان خدمة مجد الوطن إلا بأن يكون فناناً ، اي أن لا يفكر سوى بالحقيقة الماثلة أمامه»[16] . الواقع ان طول زمن الحرب قد دفع كتاب القصة الى الاحساس بأن وقائع الحرب بما تتصف به من غرابة وشذوذ ، لاتمثل هدفهم الحقيقي ، إذ انها مجرد مواد اولية وخامات ينبغي اخضاعها لأصطفاء وتبويب وتخليق يهبها شكلها الفني المؤثر جمالياً ، لذلك رأينا كثيراً من كتاب القصة الجادين يزهد بنقل وقائع الحرب في الجبهة بعد أن كان في بداية الحرب يركز عدسته الفنية على مجريات القتال ، تجنباً للتكرار اولاً ، ولأن طول مدة الحرب جعله يدخل مرحلة تأمل الوقائع بدلاً من تجسيدها ، كما أن تأثيرات الحرب قد وصلت الى اصقاع اجتماعية بعيدة وأصبحت لها فاعلية عميقة الغور مما يفتح المجال واسعاً للاغتراف من تنوع التاثيرات الاجتماعية للحرب مادة مناسبة للكتابة ، كما أن وقائع الحرب الفعلية ، في شكلها الخام ، لاتخضع لضوابط ، ولا ينتظمها قانون ما سوى قانون الحرب ، اما عندما يجري اخضاعها للخيال الفني الذي هو بطبيعة الحال خيال انتقائي ، ومتسق ، فانها ، اي الوقائع الحربية ، ستكتسب نسقها الضابط فنياً مما يجعلها قادرة على الفعل والتحول الى خبرة جمالية لدى المتلقي . وذلك نابع من انطواء الفن على سر الفعل الجمالي ، وبوصف أن الخبرة ، خبرة الخلق الفني ، وخبرة التلقي الجمالي توصيفان لجوهر واحد باعتبار «أن آليات (ميكانزم) إلتذوق تتصل عن قرب بآليات الخلق لدي الفنان»[17] . ونرى انه لايمكن حل التناقض بين قبح الحرب وجمالية التجربة الأدبية الا باخضاع الأول للثانية ، وبما يؤدي الى أن يكون الأثر الأدبي لصيقاً بحقيقته الجوهرية ومتمثلاً لكينونته الجمالية . ولئن كانت احدى اهم مهام واحلام القاص أن يحول التجربة الحياتية الى خبرة جمالية باطنية فاعلة بصرف النظر عما اذا كانت هذه الخبرة سارة كما قال القديس توما الأكويني ، أو وعداً بالسعادة كما يقرر ذلك الكاتب الفرنسي ستندال ،[18] فاننا نعتقد بان الخبرة الجمالية قد تكون خبرة مؤلمة او حزينة إذ لعل الحزن هو مايناسب جلال الجمال اكثر من سواه . وتتصل هذه الخبرة الجمالية المؤلمة او الحزينة في جوانب منها ، بأدراكنا الحسي أو العقلي لحقائق وانفعالات غائبة ، لكنها كاشفة وراكزة في دخيلة النفس . فالجمالية ، أو المقترب الجمالي ، إذن ، يمكن ان تكون موقفاً شاملاً من الحياة باعتبارها أغناء للروح ، اغناء للعقل اغناء وأرهاف للحس الفني . وبذلك فقط يصبح من المشروع لنا أن نتحدث عن جماليات قصة الحرب ليس من باب نسيان حقائق الحرب ، بل من باب الأدراك الأعمق لها ، الأدراك المرتبط بطبيعة الفن وجوهرة الجمالي ، ومن باب النظر الى الحرب

ليس بوصفها افقاً نهائياً للروح الانسانية ، بل مجرد اضطراب عظيم ينتاب الحياة ، ويختبر صلابة الأستجابة الفنية لها ويكشف عن الجوهر الأنساني للفرد والمجتمع وانعكاس كل ذلك في الأنجاز الفني النهائي .

ثمة ملاحظة عامة نجد من الضروري ان نلم بها قبل الانتقال الى الجانب التطبيقي من الدراسة ، وهي ان الموقف من الحرب ، كما يتمثله القاصون عامة موقف ذو طبيعة و شمولية ولا يتعلق بنتائج معركة معينة سواء اكانت نتائج هذه المعركة ربحاً او خسارة ، تقدماً في القتال ام تراجعاً ، وهو مايمكن أن يحصل في اية جرب طويلة الأمد مثل حربنا مع العدو الايراني . لأن من اخطر نتائج الأستغراق في موقف تجدده نتائج هذه المعركة او تلك ان تكون القصة منفعلة لا فاعلة ، تلهث وراء الحدث ولا تسبقه أو تستفيد منه بقدر ، كما أن مثل هذا الموقف قد يؤدي في حالات معينة الى ظهور نزعة تمجيد الحرب بتاثير المعارك المظفرة التي يخوضها جندنا . الابطال ، وهو ما ينبغي أن يتجنبه كاتبو القصة لأنه لايتفق مع طبيعة الفن اولاً ولأنه يخالف اساسيات الموقف السوقي للقطر ، والذي يصر منذ بدء الحرب على ضرورة انهائها سلمياً دون ان يتورط في التصلب نتيجة موقف الطرف المقابل وتعنته واصراره على استمرار الفتنة .

ثانيا : تطبيقات في قصة الحرب

أ ـ قصة البدايات (مقدمة عامة)

لقد كان اندلاع الحرب بين العراق وايران في الرابع من ايلول عام ١٩٨٠ حدثاً ساحقاً اثر بشكل واسع على استجابة القصاصين بعد ذلك ، ولقد اسهمت الانتصارات المبكرة التي احرزها الجيش العراقي البطل وشيوع حالة الأنتشاء بالنصر في جعل القصة القصيرة التي كتبت في المراحل الأولى من الحرب تتجه الى ملاحقة الاحداث السريعة بنفس صحفي غالباً ، وبروح احتفالية اضعفت الجانب الفني في القصة إذ لم يعر كاتبو القصة هذا الجانب مايستحق من اهتمام فكانت النتاجات القصصية ذات نبرة خطابية عالية وروح تعبوية لم يجر تمثلها بصورة فنية تماماً . ويصح هذا الكلام على كثير من نتاجات عبد الستار ناصر الاولى وقصص عادل كامل التي لم تشهد اي تغير جوهري لحد اللحظة وبقيت تراوح في مكانها منذ ان كتب «التحد» و «الطريق»[١٩] وكتب عادل عبد الجبار جملة اقاصيص تبتعد بهذه الدرجة أو تلك من استسهال الكتابة الذي كان يسم قصة البدايات ويجعلها اقرب ماتكون الى انفعال اولي البس شكلاً قصصياً سريعاً . وقل مثل ذلك عن قصص خضير عبد الأمير وانور عبد العزيز وعبد عون الرمضان وعمر الطالب وعلي خيون ولطيف ناصر حسين ومحسن الذوادي وغازي العبادي الذي كانت قصصة يتجاذبها الأنجاز الفني للقصة كما في «شمس كالقمر الشاحب» و «الامهات» وبين شكل فني يجمع بين الخواطر الصحفية والانطباعات والمذكرات كما في «قصص وما اشبه» ، ومحمد احمد العلي ومحمد مزيد ابراهيم محمد نصر محمد راغب . كما أن الروح الاحتفالية قد دفعت كثيرين من غير كتاب القصة الى محاولة كتابة نصوص قصصية في سعي واضح لأسناد الجهد التعبوي فكتب الشاعر سامي مهدي عدداً من القصص القصيرة[٢٠] وكذلك جرب كتابة القصة حول الحرب كل من خالد علي مصطفى[٢١] ويوسف العاني[٢٢] .

ولئن كانت الأقاصيص الأولى تهتم بالجانب الأعلامي ، وتولي اهتماماً اقل للبناء الفني الرصين فان من البديهي أن الكثير من الكتاب الذين كتبوا قصة البدايات قد تطورت رؤيتهم الفنية والجمالية في نتاجاتهم اللاحقة بينما ظل آخرون يراوحون في مكانهم . ولكننا نلاحظ ان قصة البدايات لم تخل من قصة فنية او كاتب تماماً ، فلقد كتب موسى كريدي مثلاً قصة «حلم» ، بتؤدة وحذر في محاولة لتلمس طرائق تعبيرية جديدة على عوالمه ، ولو واصل الكتابة في ذات الأتجاه لكان قدم مايمكن أن يرفد قصة الحرب .

ب ـ قصة البدايات . (نماذج التطبيق)

١ ـ عبد عون الروضان

تعاني قصة الحرب عند عبد عون الروضان ، وكما تتمثل في مجموعته (النجوم لا ترحل بعيداً) من التمثل الخارجي لواقعة الحرب ، فهي وإن كانت تهتم اساساً بتقديم المشهد الحربي في القصة ، إلا انها تبدو مثقلة بحدود تعبوية تمنع الرؤيا الفنية والجمالية من الانطلاق الى حدود نابعة من طبيعة الفن القصصي ذاته ، والتمظهر النابع من عمق

تجربة الحرب النفسية والاجتماعية ، وبالتالي تحولها الى كينونة جمالية مؤثرة . ففي قصة «حكاية بطل حقيقي»[٢٣] ، وهي قصة كتبت عن جانب واحد من جوانب معركة الخفاجية الأولى ، يبدو الكاتب مهتماً بايراد اكبر قدر من «المعلومات» الاعلامية حول اسباب نشوب الحرب حتى وان كانت تلك المعلومات تشكل استرجاعاً لاحداث سبقت ثورة السابع عشر من تموز المجيدة ، لكن جسد القصة القصيرة يضيق بفيض المعلومات التي حرص القاص على ايرادها جنباً الى جنب مع حكاية ماخوذة من الموروث الشعبي دون ان تتضح الأسباب الفنية لمثل ذلك . ولقد كان ذلك على حساب تقديم رؤيا ناضجة عن الحرب ،ولا يكفي الاعتذار بانها من قصص الحرب المبكرة ،ذلك ان الكاتب ليس مبتدئاً وهو يمتلك تجربة في كتابة قصة الحرب (حول حرب رمضان ١٩٧٣) .

ولو عدنا الى القصة لراينا ان واقعة تخيل البطل للغيوم مثل (اغنام الرب)بلغة الراوي ،والذي هو القاص بطبيعة الحال ،اذ انه لم ينجح في جعل زاوية النظر ، وهي هنا ضمير المتكلم ، مستقلة عن ذاته ،فالاغنام ،اغنام الرب ، تركض أمام رعاة شرسين ،وهو رمز لايمكن تاويله لصالح القصة .فاذا افترضنا ان الكاتب قد رمز لجند العراق بالاغنام فذلك امر مرفوض لاعتبارات نفسية واجتماعية معروفة ، واذا افترضنا انه رمز بالاغنام لجنود العدو فان ذلك إسباغ لصفة البراءة عليهم والصاق لصفة الشراسة على المقاتلين العراقين ،وبالمقارنة فان ذلك لا يخدم القصة ايضا . وخلال اكثر من اربع صفحات من اصل ست عشرة صفحة مما يشكل اكثر من ربع القصة ، ينصرف الكاتب الى تقديم شبكة مرتبكة من المعلومات والوصف الواقعي للمكان والذكريات ،حتى اذا ما بدات المعركة اخفقت لغة القاص في ان تتحول من لغة سردية باردة القصد منها كان اظهار حالة الاستقرار النفسي للبطل ، الى لغة متوترة ونابضة ، تعكس حالة التوتر النفسي الذي يعانيه البطل لحظة القتال ، خصوصاً وانها مكتوبة بالضمير الأول (المتكلم) إذ نقرا المقطع الوصفي التالي :

«لقد تحقق إذن ماتوقعناه خلال ايام ... كانت تحركات العدو واضحة في النهار وعلى امتداد الطريق امامنا كانت آلياته تتحرك بسرية تامة لكنها لم تكن خافية علينا ... ركضت نحو دبابتي ، وصلت اليها ، تسلقتها بخفة ثم كنت انزلق الى داخلها ، شعرت بالدفء ، اتخذت مكاني في مقصورة القيادة فانا سائق دبابة منذ عشر سنوات او اكثر»

وواضح هنا ان اللغة السردية ظلت على اهي عليه ، ولم تعكس الحالة النفسية للمقاتل لحظة الشروع بالصدام ، ولقد انعكس ذلك في غير جملة اخطاء تعبيرية إذ كيف تتحرك آليات العدو بسرية تامة اذا كانت خافية علينا وهي تجري واضحة في رابعة النهار .كما وصف البطل وحركته قد كان خارجياً على الرغم من استعمال ضمير المتكلم إذ لم ينعكس استعمال هذا الضمير على عمق او رهافة هذا النص فنحن نستطيع اعادة كتابة هذا المقطع مثلاً ، باستعمال ضمير الغائب (هو) دون ان يحدث ذلك اي اختلاف في النص مما يثبت بصورة قاطعة عدم استفادة القاص من اسلوب وزاوية النظر اللذين يتيحهما استعمال الضمير الاول في السرد ، فيكون المقطع بالشكل التالي :

«ركض نحو دبابته ، وصل اليها ، تسلقها بخفة ، ثم كان ينزلق الى داخلها . شعر بالدفء واتخذ مكانه في مقصورة القيادة فهو سائق دبابة منذ عشر سنوات او اكثر» وثمة دليل اضافي يؤكد اخفاق الكاتب في الاستفادة من ضمير المتكلم ونزوعه الى الكتابة بروحية الضمير الثالث حين يضع على بطله مايلي «اتخذت مكاني في مقصورة القيادة فانا سائق دبابة منذ عشر سنوات او اكثر» فهذه المعلومة الأخيرة لاترد على لسان مقاتل يشرع في امتطاء دبابته استعداداً للقتال ، انما هي معلومة زائدة من بقايا اسلوب السرد باستعمال الضمير الثالث حيث يتاح للكاتب يورد مايشاء من معلومات ، وهي معلومة لاتظهر حالة الاستنفار النفسي التي يعيشها المقاتل فتجعله ينصرف اما تدبر استعداداته للقتال ورصد تحركات الاعداء والحذر من نارهم وهي على الضد مما يفترض في هذه الحالة ، الا وهو انبجاس انفعالات خاصة داخلية ذات طبيعة ذاتية محضة تعبر عن انسانية البطل وكونه الداخلي الخاص له ، عائلته ، ابنائه ، آماله ، آلامه ، ولا ادري كيف اباح القاص لنفسه ان يجعل البطل ، وهو في حومة القتال ، يلاحظ ان غبار المعركة قد اخفى اغنام الرب ! وحين يمر البطل عبد الواحد بلحظة امتحان حقيقية عندما تصاب دبابته وينزل ليرى ماحل بها ، يبدا يتاملها في مقطع انشائي إذ يقول واصفاً الدبابة :

انزلقت على السرفة ثم قفزت الى الأرض الملتهبة ... درت حول الدبابة ، كانت الاصابة في جنبها الايمن.. جرحاً عميقاً غائراً في الحديد السميك ... رايت الدم يسيل منه غزيراً . كان احمر مثل دم انسان»

ويثور هنا تساؤل عما اذا كانت المعركة التي جعلت الارض ملتهبة كما يقول القاص على لسان بطله ، تسمح بمثل هذا التامل الانشائي ؟! ثم تاتي الواقعة التالية والتي تشكل العنصر الأساسي في حبكة القصة ، الا وهي قيام عبد الواحد بدور آمره الجريح الرائد حسن ودور المخابر اضافة لوظيفته كسائق دبابة ، حين يقوم بمهمة نقل المعلومات القتالية من آمر الجحفل الى آمري الأرتال مؤدياً كل الادوار السابقة . ومن الواضح ان القصة تستند في بنائها على غرابة هذه الواقعة اساساً ، إذ انها بدونها ، ولايبقى منها سوى سرد بارد وتاملات للقيام بمهمة القصة في الكشف والاستبطان الاعمق لدخلية البطل الذي قدم لنا في حالة انصراف كلي الى ماهو خارجي دون أن يكون هذا الواقع الخارجي ذا دلالات فنية كاشفة . فاذا اضفنا الى ذلك مااضافة الكاتب من زخم معلوماتي قد لاتتحمله القصة القصيرة بحكم طبيعتها التي تميل الى تصوير حوادث ووقائع اقل طموحاً واكثر تركيزاً فان القول بان هذه القصة لم تنجح في ان تشكل تمثلاً فنياً ناضجاً وبالتالي تجربة جمالية فاعلة في ذات المتلقي يصبح وارداً . فهي قد قدمت واهتمت بمهام أخرى لاتعدو الحقيقة اذا قلنا الشكل الروائي هو الانسب لها .[٢٤] ولسوف يتكرر الاشكال الفني ذاته ، اقصد محاولة ترسم منهج تعبوي يهمل مايفرضه الفن من إصطفاء وتنقية وتمثل ، في النيل من مصداقية الطرح القصصي وواقعيته ، وهي مفارقة فنية حادة عانت منها بواكير القصة في غالبيتها ففي قصة «النجوم لا ترحل بعيداً» نتساءل عما اذا كانت

الحقيقة والواقع الانساني ماثلين في مطلعها إذ يقول الكاتب في الفقرة الثانية :

كانت ساقه مصابة . وكان الجرح ينفتح عميقاً مثل فم وهناك شظية قريبة من القلب واحتمالات الحياة تظل هي الكبرى وانت حين يكون لك هدف تقاتل من اجله فستهون امامك كل الصعوبات»

ونحن هنا نسأل إن كانت حالة الجريح الموصوفة اعلاه تسمح بمثل هذا الاستطراد المعبر عن افق تعبوي . ولعل اهم سبب في كل ذلك يعود الى قلة الخبرة المباشرة بالحرب في جانب منه ، وهو مايجعل محاولات استحضار المشهد الحربي في القصة لايرتقي الى مستويات فنية رصينة . ولكن يمكن القول ان الكتابة عن الحرب لاتقتضي ، ضرورة ، ان يتحدث القاص عن مشاهد قتالية مباشرة إذ بالأمكان ان تكون الحرب ، في احلى صورها تأثيراً ، وهي غائبةً عن المشهد القصصي وحاضرة في خلفيات الحدث القصصي فيمكن حينئذ ان يتلمس القاص تأثيرات الحرب الاجتماعية دون التورط في محاولة رسم اجواء قتالية قد لا تسعفه خبرته أو مخيلته في التمكن منها كما ينبغي . وليس المقصود بهذا الكلام القاص عبد عون الروضان فحسب ، انما هو كلام ينطبق على كثير من الحالات التي درسناها ، وكما سيتضح لاحقاً .

ولعل من غرائب الأمور ان تكون شخصية شريف زادة ، القناص المعادي اكثر اقناعاً وامتلاًء من شخصية سامي يعقوب ، القناص العراقي وبطل قصة «اول النهار ... آخر النهار» (نشرها القاص تحت عنوان آخر هو «الرجل الاخر») وتتكرر هذه القصة ، بحبكتها الفنية المقنعه ، والتي كانت اول قصة تحاول تصوير شخوص من الجهة الثانية في الحرب ، تتكرر اللغة التي لاتلتقط الايقاع النفسي المعبر عنه في حالة حصار اثناء الحرب ، فها هو القاص يبدأ المطلع مستريحاً إذ يقول :

ارسلت الشمس خيوطها الذهبية الأولى بعد ليلة قائظة كان القمر خلالها بدراً ... وكانت الارض تمتد مثل فضاء فسيح ، ليس ثمة جبال او وهاد وانما هي مثل راحة اليد ، ناعمة او هكذا تبدو لأول وهلة»

ونعتقد بأن هذا المطلع ، بلغته هذه ، يصلح مطلعاً لقصة غرامية مثلاً . وينتبه القاص ، في أقاصيص لاحقة ، الى ضرورة أن تعكس اللغة وتجسد حالة التوتر النفسي للبطل ، فيقدم لغة وصفية معبرة عن لحظات الخوف والتوتر والاجهاد التي يعانيها جندي ايراني يهرب باتجاه قطعاتنا من جحيم معركة بنجوين ، ففي قصة الاجتياز نقرأ وصفاً يستفيد من طبيعة الارض المعقدة طوبوغرافياً ليعبر عن حالات النفس المنهزمة لجندي يجد نفسه يقاتل دونما قضية . ويظهر الفاصل الزمني أن القصة عند عبد عون الرمضان تسير حثيثاً باتجاه تجسيد رؤيا فنية ناضجة في اوقات لاحقة.[٢٥]

٢ ـ لطيف ناصر حسين

إن الأيمان بعدالة القضية التي يحارب من اجلها العراق العدو الايراني لاينقص القاص لطيف ناصر حسين ، لكن ماينقصه حقاً هو أن يتحول هذا الأيمان الى نسغ غير مباشر ينتظمه بناء فني رصين لايتخذ من الحماس والانفعال الأولي متكأ له . ويكاد ان يكون هذا المأخذ هو الغالب على نتاجات القصة القصيرة حتى خريف عام ١٩٨٢ . ففي قصة «الاصابع المورقة»[٢٦] يحاول القاص أن ينوع في التكنيك الفني المستخدم في صياغة القصة ، لكن هذه المحاولة لاترتقي بالقصة الى مستوى فني ناضج بسبب من كون القاص كان مزحوماً بالحماس . فهو يحاول هنا أن يدخل عناصر التحقيق الصحفي في بنية القصة فيبدأها قائلاً :

قامت عناصر تخريبية بالقاء قنابل يدوية على المسيرة الطلابية التي كانت تشيع جثماني الشهيدين طه الجبوري وفريال لطيف اللذين استشهدا في حادثة الجامعة المستنصرية فسقط العديد من الجرحى من الطلاب اضافة الى عدد من النساء والأطفال والتلاميذ» لكن هذا المقطع ذا الصياغة الصحفية لا يندغم في البناء الفني للقصة ويظل مجرد حفنة معلومات زائدة فالقاص يبدأ مباشرة بحوار بين اب وطفلته اصيبت في المحاولة التخريبية وقطعت اصابع يدها اليمنى ، وكان يمكن للقاص أن يورد هذه المعلومات من خلال استبطان مشاعر الاب أو الطفلة واستعادة الحادثة بشكل (فلاش باك ، فتكتسب بذلك بعد نفسياً داخلياً ولاتعود جسماً نابياً ، وتنتقل عدسة القاص مباشرة بعد ذلك الى جبهة القتال في كيلان غرب فنشاهد والد الطفلة النقيب محمد عامر في مهمة قتالية جريئة ثم تكون النهاية في عودة النقيب الى بيته واندهاشه للأصرار الذي يجعل من طفلته تتمكن من الرسم بواسطة اليد اليسرى لأظهار تجاوز الطفلة لمحنتها بالعزم والاصرار . وواضح هنا أن بنية القصة وعناصرها الفنية من احداث وشخصيات تحاول محاكاة عناصر التعبئة الاعلامية ولا تحاول الاستبطان وتقديم اية مشاعر خاصة للطفلة وهي ترى وقد اصيبت بعوق دائم ، انما هي قد تحركت وتكلمت على وفق ماأراد لها القاص ، فبدت حادثة اصابتها لا اثر نفسياً لها . وهي (أي الطفلة وحادثتها) تمثل عنصراً عاطفياً لا يخلو من ميلودرامية .

يكرر القاص مسألة البدء بفقرة نثرية خارجية لا تندغم في البناء الفني في قصة (البارق) في نفس المجموعة ،فها هو يوجه حديثاً الى بطل القصة لا مبرر له فنياً ،لكنه يحاول بعد ذلك أن يوازن بين وقائع خارجية من الحرب ومشاهدها وبين ما يدور في دخيلة النقيب فيصل ،البطل الرئيس في القصة ،فالنقيب فيصل يستذكر اجواء حميمة من البيت لحظة الخطر ، والملاحظ هنا أن القاص يستعمل ضمير قص يتيح له أن ينتقل من شخصية الى اخرى ،اي انه يتخذ زاوية نظر القاص العليم بكل شيء وينسب الى ابطاله ضمير الغائب في القص لأنه مضطر الى الانتقال من النقيب فيصل ، الشخصية المحورية ، الى النقيب ميسر ، الذي يستشهد دون أن يوليه القاص اهمية اكبر ، الى نائب الضابط الى آمر الوحدة . وفي حالة تذكر النقيب فيصل لأجواء البيت يتلبس حالته ويروح يروي عنه :

«رنا الى المنشفة التي تغطي وسادته وفكر بزوجته . قالت الى آخره» ص ٤٤

والواقع ان زاوية النظر هذه جعلت القاص يهيمن بلغته على كافة مفاصل القص سواء أكانت مشهداً حربياً ام مشهداً مستوحى من الذاكرة

فلم تتميز اللغة او تتلون تبعاً للحالة التي تتحدث عنها . فاذا كان المشهد الحربي يحتمل الروي الموضوعي فان المشاعر والذكريات تعاني كثيراً من هذا الاسلوب ، لذلك نقول أن القاص كان غير موفق في تمثل وظيفة اللغة وضرورة تلونها بالحالة المعبر عنها ، ففي حالة اصابة النقيب فيصل في فخذه وبقائه في منطقة معادية ، وكانت حالته خطيرة جداً ، فرجلة تكاد تنفصل عن جسده لكن كل مااستطاع القاص ان يلتقطه من مثل هذه الحالة الثرة هو مايلي :

«نظر الى الساق الثّرة ، فكر انه لو استطاع بترها لما توانى عن ذلك لحظة واحدة ، انه يسمع اصواتهم تمتزج مع ازيز الهواء .. اصوات الاعداء غير بعيدة عنه . آه لو استطاع الحركة والوقوف على قدميه ... إذن لزغردت الكلاشنكوف بالف اهزوجة»

ولاتبعد قصص اخرى في المجموعة كثيراً او قليلاً عما قلناه عن القصتين السابقتين . وثمة ملاحظة عن قصتي «انشودة العبور» و «شهادة بطل من القوات الخاصة عند احتلال المحمرة» ، فالقاص في هاتين القصتين يخلط بين لفظتي التحرير والاحتلال ، ففي مواضع كثيرة يتحدث عن احتلال المحمرة من قبل قواتنا ، وفي مواضع اخرى يتحدث عن تحريرها ، والفرق جد جسيم بين هاتين اللفظتين . وعلى العموم فان القصة التي تدور حول الحرب عند لطيف ناصر حسين تحاول ان تلحق بما هو اعلامي وتمثل مقولاته تمثلاً فوقياً ويشكل ذلك اغضاء من وظيفة القصة القصيرة بوصفها خلقاً فنياً لا يتقصر على ماهو معرفي بل يجب ان يتجاوز الى الجمالي هدفاً نهائياً له ، وهو الشرط الوحيد الذي يضمن للقصة ان تكون مؤثرة في المتلقي عراقياً وعربياً واجنبياً ، اي بصرف النظر عن عنصر المشاركة الانفعالية الوطنية .[٢٧]

٣ـ عبد الخالق الركابي

تبدو قصص عبد الخالق الركابي المكتوبة عن الحرب ذات صلة واهنة بالحرب إن لم نقل انها صلة مختلفة اساساً . فالحرب ليس لها حضور فعال في الحدث القصصي ، وغالباً مايرد ذكر الحرب عرضاً اثناء القص ، دون ان تتفاعل مع الحدث او تؤثر فيه ، ولن تتاثر قصته كثيراً اذا ما حذفنا ذكر الحرب منها . ولكن ذلك لا يعني أن قصص عبد الخالق الركابي ضعيفة فنياً ، بل على العكس ، يمكن القول انها قصص على درجة عالية من الجودة ، لكن سبب جودتها يعود الى كونها جزءاً من الكل الفني للكاتب سواء في مجال القصة القصيرة او الرواية . وهو من الكتاب الذين سبق لهم الكتابة عن الحرب ، وحرب تشرين ١٩٧٣ . والشاهد على ذلك روايته (نافذة بسعة الحلم)[٢٨] .

وتجنح تجربة عبد الخالق الركابي في مجموعته (حائط البنادق) القسم الأول منها[٢٩] الى جعل وقائع الحرب الراهنة ذات جذر تاريخي فالحرب عنده لا توصف في حالتها الراهنة الا لماماً ، بينما ينصرف هم الكاتب الى تصور حالة الحرب غير منقطعة عن مسار زمني ونفسي قديم . ولكنه قد يخطيء في ذكر الأحداث التاريخية بدقة اضافة الى ان ذكر الحدث التاريخي قد يجيء مفتعلاً ، وخاصة في قصة (حائط البنادق) .[٣٠] وعلى العموم فان الصراع على الحدود الشرقية يشكل مهاداً تاريخياً في قصة (الخيال) وهو صراع تجذر وتغضن فكانت الحرب الحالية . فالبطل الحقيقي للقصة قد خاض تجربة سابقة على الحدود حين صحب جده في رحلة تعقب للصوص الخيل في الجانب الآخر (الجانب الايراني) مما يشير الى العمق التاريخي للسلبيات التي تكتنف علاقات الجوار بين الجانبين . ولكن هذا الجانب المعرفي البحت تسنده قدرة الكاتب في خلق شخصيات مرسومة بعناية فائقة . وهي شخصيات منصرفة الى عوالمها الداخلية ، ومشدودة الى عادات وتقاليد لافكاك منها ، فالجد مولع بالخيول وتربيتها في ذات الوقت الذي يبدو فيه على درجة عالية من التمسك بعاداته الكلامية وقناعاته القديمة . وهو شخصية مستديرة وممتلئة بالحياة ، ويلعب التكرار دور الايقاع في أعطاء الشخصية بعداً زمنياً يفصل بين ثبات شخصية الجد وتبدل الظروف المحيطة به . وتسهم لغة عبد الخالق الركابي المشرقة في إضفاء حيوية وتدفقاً على لغة السرد والحوار . فالسرد هنا يتاثر بالايقاع النفسي والاحداث المحيطة بابطاله . فها هو يصف لحظة عصيبة حين اوغل البطل ، حين كان طفلاً ، مع جده لاستطلاع الجبل جرياً وراء صفقة خيول اصيلة : صاح بصوت جبار حاول ان يعلو به على هدير السيل الذي اطبق على فرسنا التائهة وسط خضمه المتلاطم . واغمضت عيني لكن احساسي بالدوار تضاعف ، فصرفت على اسناني وانا في ذروة نقمتي على ضعفي . وركزت بصري على ظهر جدي مخترفاً الهواء . بفمي ومنخري ، والمياه تعلو فخذي دون توقف . ومن جديد تعثرت الفرس واحسست بقوائمها وقد انخلعت من القاع المختفي في الأسفل وجرفها التيار الحاد ببساطة عجيبة ، فعدت اغمض عيني في انتظار النهاية التي لامفر منها ولم افتحها الا على صهيل الفرس التي عادت تمس بقوائمها القاع فلم اصدق نفسي وانا ارى المياه تنحسر حتى غدت ضحلة تطرطش تحت حوافز الفرس التي نفخت من خطمها بفخر وهي تتخذ طريقها نحو اليابسة) ص ٤٣ .

وتلاحظ هنا سرعة ايقاع السرد والالتقاط الذكي لما هو ضروري ومعبر في لحظة استثنائية مما يعني أن لغة السرد تنبثق من اللحظة النفسية الراهنة ، ومن المشهد القصصي ذاته لذلك فهي لغة مكافئة لموضوعها وتعبر عن الحالة الحركية بحيويتها وانطلاقها دون افتعال . إن تعقب الجد للصوص من الجانب الآخر وذكريات الطفولة يستغرقان الجزء الاعظم من القصة اما مايتعلق بالحرب الراهنة فلا يتجاوز ثلاث صفحات من اصل مايقرب من ست وعشرين صفحة ، اضافة الى كون الصفحات الثلاث الأخيرة لاتصف الحرب انما تصف البطل وقد اصبح مقاتلاً وعاد الى بيت جده ـ في طريقه لتنفيذ مهمة قتالية . مما يؤيد قولنا بضعف صلة قصص عبد الخالق الركابي بالحرب موضوعاً .

كما يظهر ان الجهد الأكبر للقاص قد استنفذه رسم الشخصيات واستجلاء المهاد التاريخي لها . ولكن فضيلة هذه القصة تكمن في كونها ترتكز الى خبرات حقيقية تعلق بمناطق عاش فيها الكاتب وشخصيات عرفها واراد تصويرها في كتاباته القصصية ، بينما ظلت الحرب مجرد حالة ترد في نهاية القصة . حالة زائدة لاتكشف ولا يؤثر حذفها في بنية القصة ، وقل مثل ذلك عن ذكر الحرب عرضياً في قصة (حائط البنادق) إذ ان حادثة قصف الطائرات المعادية ، والتي ادت الى وفاة والد البطل ، من الممكن ان تستبدل باية حادثة اعتيادية ، دهس ، او وفاة بأزمة قلبية ،

دون تبدل يذكر في طبيعة فعل القص والذي هو فعل استرجاعي ، مبني على التذكر لماضي هذا الاب ، ثم خاتمة من الزمن الحاضر (في القصة) ، ولا يخفي القاص ميله الى السخرية من هذه الشخصية ، (اعني شخصية الاب الغريبة) ، فهي تبدو مشدودة الى قناعات تجعل منها موضع تندر المعارف والجيران ، فالأب لاينجح في اقناع ابنه بسلامة تصرفه المبني على غرابة الاطوار والتشبث بعادة تجميع البنادق ومحاولة صنع عتاد قنبلة مدفعية ، وكان الحروب التي اسهمت فيها هذه الشخصية لم تمنحها سوى تصلب الشخصية وجمودها لذلك يبدو من الغريب ان تتلبس الابن اوهام الاب المتوفي بعد عودته الى البيت وفتحه غرفة الاب ثم انجرار الابن الى ذات المحاولة ، محاولة صنع قنبلة مدفعية وهو الذي تشغ ذكرياته عن ابيه انه كان مستهجناً لسلوكه ومحاولته جعل البيت ثكنة عسكرية على حساب العلاقات الانسانية الحميمة التي تربط كل أب باسرته ، فهو يبدو معزولاً ، ومحاطاً بالرهبة وحين ينتقل القاص من عملية السرد عبر ذاكرة الابن العائد ، والتي من دونها لم يكن ممكناً ان نتعرف على شذوذ وغرابة طباع الاب ، ومن نوازع السخرية التي تثيرها هذه الطباع ، مما يعني ضمناً أن الابن يعتقد بذات المعاني المترشحة من كيفية تذكره لوالده ، نقول حين ينتقل القاص الى اللحظة التي يفتح فيها الابن غرفة الاب تحدث حالة التلبس النفسية لشخصية الأب ، وخلال مشهد ينضح بالرمز نقرأ :

«وقفت إزاء الصورة ورفعت الفانوس بموازاة راسي كأنني استنطق تينك العينين الفائرتين ، في تلك اللحظة صرخة دهشة كادت تفلت من حلقي وتراجعت خطوتين الى الوراء وقد خيل لي ان الحياة دبت في وجه أبي ! فعلى زجاجة الصورة ، حيث ضوء الفانوس يمس جانب وجهي مبرزاً الجبين تاركاً المحجرين غارقين في الظلام ، كنت اشبهه بالضبط سوى انني اكثر شباباً !.. للحظات تنقلت ببصري بين وجه ابي والبنادق والدولاب . وبعدما بادلته نظره متواطئة سارعت باغلاق باب الحجرة . وشرعت بالعمل»

وهكذا تنقل لنا لغة السرد الصافية حاة التلبس ، تلبس شخصية الأب بشخصية الابن حين تتطابق الصورة الاصلية مع الصورة المنعكسة عن الزجاج لوجه الابن فيحس بان اباه قد انبعث مجدداً في شخصه مما يمهد لحالة التغيير عند البطل من موقف التهكم والسخرية الى موقف التبني الكامل لمشروع الأب لصناعة قنبلة مدفعية ، ونلاحظ هنا سيادة موقف وروح قدرية ، والغاء بفروقات الوعي بين جيل الأب وجيل الابن وتاثير ذلك على الموقف من صناعة قنبلة مدفعية ، فاذا كانت شخصية الأب مغلقة بفعل ظروف نشاتها وعملها فان الابن المتعلم والموظف في مدينة كبيرة حديثة لم يجر اظهار أثر وعيها على سلوكها الأخير ، كما ان الاحساس بجسامة سطوة التقاليد يعادل غياب القدرة على استثمار وعي الابن . لذلك نقول بان استسلام البطل لانفعالات آنية تؤدي به الى ذات الدرب الذي سلكه الاب ، وهو درب كان موضع سخرية طوال القصة يجعلنا نعتقد بان القصة لاتقف الى جانب هذا التغيير .

إن الرابطة القسرية بين القصة عند عبد الخالق الركابي وموضوعة الحرب لاتقف عند حدود ماتحدثنا عنه ، ذلك إن قصة (المحارب) وقصة (صافرة الانذار) مثلاً لاتختلفان كثيراً عما قلناه على الرغم من كون الثانية تدور حول حالة الانذار . ونعتقد ان الكاتب قد يتمكن من تقديم انجاز فني كبير حول الحرب إن هو حاول اقامة صلة حيوية بين الحرب وقصصه .

٤ـ نجمان ياسين

تتروح قصص نجمان ياسين في مجموعته (حكايات الحرب) بين اللقطة القصصية التي قد تكون اقرب الى تحقيق صحفي عن حالة من حالات الحرب كما في قصص (رجل آخر) و (اسماك صغيرة) مثلاً ، وبين الانجاز القصصي المكتمل كما في قصة (العرس) وقصة (عزف منفرد تحت المطر) .

ان القاص يعيد خلق شخصيات من التاريخ الاسلامي (لنتذكر ان اختصاصه هو التاريخ الاسلامي) ، فنحن نجد أصداء وملامح واضحة من شخصية ابي محجن الثقفي في شخصية (خلف حسين) بطل قصة (الذي مشى على الماء) ، واذا كان العنوان يشير الى شخصية السيد المسيح او الخضر موحياً بذلك ان المقاتل العراقي هو مسيح هذا العصر وامله بالخلاص ، فان شخصية خلف حسين على تناص كبير مع شخصية ابي محجن الثقفي ذلك البطل الذي يسجن من سعد بن ابي وقاص قبيل نشوب معركة القادسية الأولى نتيجة لشربه الخمر ، اما خلف حسين فانه يسجن من قبل آمره نتيجة شربه الخمر ايضاً . ولنلاحظ هنا ان التناص يصل الى حدود ابعد من كل ماذكرناه ، فالآمر يصاب اثناء القتال مشيراً بذلك الى اصابة سعد بن ابي وقاص بحالة مرضية قبيل القتال . ولكن حدود التناص لاتصل حد التطابق التام ، فهنالك افتراق في اكثر في نقطة من ذلك استشهاد خلف حسين ثم رؤيا الآمر إذ يبدو له خلف حسين ماشياً فوق سطح الماء :

«وإذ شعرت بندى يبلل عيني ، ابصرت الجندي خلف حسين يمشي على صفحة الماء ، تماماً كالخضر . اقسم بأني رايته يمشي على الماء عارياً تحيطه الملائكة من كل الجهات ، كانوا يمشون سويةً وينثرون علينا رقيهم (كذا) وتعاويذهم» ص ٤٢

لكن هذه الحالة التأملية للآمر قد جاءت بمثابة قطع غير مبرر لمشهد حربي متصل وقتال ضار فيه شهداء آخرون سوى خلف حسين لذلك فاننا لانجد البنية الواقعية للقصة تتحمل مثل هذا القطع .

في قصة (هناك في اعلى الجبل) يجد اسلوب القاص ، الذي يعتمد اللغة الحادة والجمل القصيرة المكتنزة ، يجد موضوعة ملائمة له تملك أن تكون شهادة للقاص إذ من خلال مقطع وصفي دقيق نجد انفسنا في البيئة والحالة النفسية للمقاتلين في مواجهة طريق جبلي عصي يتخذه الاعداء مكمناً لهم ، فيصبون من قمة الجبل حمماً تحرق الحرث والنسل . وبضربات لغوية رشيقة يتم تجسيد المكلفين بها . فهم من يجب أن يصل القمة قبل ان تعود طيور المساء . ولا يتورط القاص في ايراد تفاصيل المهمة واجتياح الجبل إذ يكتفي بالقول : «قبل أن تهبط عتمة المساء ، كان الجندي في اعلى الجبل» ولكن والقاص لاينسى ان يصور لنا شيئاً من بشاعة الحرب إذ يقدم لنا مشهداً فاجعاً لجثث متناثرة على سفوح الجبل وقمته مما يوشح القصة بنغمة أسيافة ، وشعور بالحزن النبيل احتكاماً الى شعور الانسان بالأسى وهو يرى اناساً «كان

يجب ان يكونوا معنا، ولكن «قسماً منهم اجبر على هذا الموقف، يراهم وقد قطعت رؤوسهم من قبل زملاء لهم كيلا يتعرف احد عليهم . لذلك فقد «نسي الجندي بهجة ان يكون في الاعالي، بتاثير صدمة الموقف الرهيب و «شعر بان الطائر الذي في صدره قد كف عن الغناء» .

في قصة (عزف منفرد ...) ، والتي ربما ذكرتنا على نحو من الانحاء بقصة محمد خضير (تقاسيم على وتر الرباب) وإن كانت تملك ان تتشخص بسماتها الفنية الخاصة انجازاً طيباً يقدم لنا فيه نجمان ياسين انشودة انتصار الحياة بقوة (ايروس) ، وهي قريبة الى عالم القاص عموماً . فالقصة تقدم لنا حبكة لاتتكشف دلالاتها الا في نهايتها الرمزية ، فالبطل الذي فقد القدرة على العزف لأصابة في يده ، ولأصابه اخرى عطلت فيه الرجولة ، عطلت (الايروس) في داخله يعاني حالة انتفاء المقدرة الحسية . لذلك فان زوجته .

«كانت نظراتها تمتلىء بالترقب ، وتندى عيناها بحزن قاتل ، ذلك الحزن الذي تسرب الى روحها بعد عودته مصاباً ، الحزن الذي يولج سيخ حديد ملتهب الى قلبه ، الحزن الذي ربما ساد البيت واطبق على حياتهما بسبب انصرافه عنها كانثى لانه كان يحس عطباً في الروح» .

لكن الحياة تابى الا ان تستمر متجاوزة كل مايعيقها بحكم قوانينها الكامنة فاذا الزوجة قد تعلمت العزف ، ثم تكون لحظة التنوير النهائية في شكل اتصال حسي مع الحياة ومع الزوجة جرى تجسيده بشكل رمزي موح :

«اقتربا اكثر ... في الخارج كانت الامطار قد بدات تزخ بوحشية وغمرت المياه الغابة وغارت بعيداً في جسد الارض» ص١٩

فالمطر الوحشي والمياه الغائرة عميقاً في جسد الارض رمز لاستيقاظ قوة الايروس ، قوة الحياة وانتصار الارادة على العطب والتخريب والاستسلام لليأس .

ويعتمد نجمان ياسين تقابلاً لفظياً معيناً لكي يمنح قصة (الوطن النهر) بعداً رمزياً يخفف من النزعة التعليمية التي تسود القصة ، فالنهر هو الوطن والوطن هو النهر ، وهي قصة نزعم ان دافع كتابتها محصور في هذا التقابل الرمزي المفضوح إذا لم ترق الى ان تكون بمستوى قصة (هناك في اعلى الجبل) مثلاً .

وعلى العموم فان قصص (حكايات الحرب) لنجمان ياسين تستثمر امكانات اللغة الوصفية الناصعة ذات الجمل القصيرة الموحية في محاولتها التقاط مواقف معبرة وعن الحرب ، ولكن هذه القصص تميل الى تجنب وصف مشاهد حربية ، وتفضل ان تمر به مروراً سريعاً مما يجعل منها ذات ايقاع سريع ومتواتر يتفق مع سرعة الأيقاع النفسي لربطال .

٥ـ وارد بدر السالم

لعل وارد بدر السالم من القصاصين الشباب القلائل الذين تشكل الحرب همهم الابداعي الأول ، فهو نادراً ما يبتعد عن موضوع الحرب في قصصه ، ونتيجة لمثل هذا الاهتمام والتركيز على موضوع الحرب فانه قد نجح في تطويع قصته لتلائم موضوعها وإن كان في قصص البدايات يعاني من ذات الاشكالات الفنية التي عانى منها كتاب آخرون ومن مختلف الاجيال . ففي (القمر والساقية) من مجموعته الأولى (ذلك البكاء الجميل) لاينبىء المطلع عن زواية النظر مما يدفعنا الى توهم حالة المشاهدة الذاتية ، ولايتضح ضمير السرد الابعد مايقرب من صفحة وصفية كاملة ، هذه الصيغة ، صيغة عدم الكشف عن زاوية النظر ، تجعلنا على صلة مباشرة بالمشهد الوصفي الحيوي فنقرأ :

«الآن بت اكثر وضوحاً تلك الشجيرات المغمورة في المياه ، بضع شجيرات بانت واقفة على تلول ترابية طافحة في المستنقع المسفوح في الارض الحرام ، كان ضوء يجلل ذؤاباتها برقائق بلورية مشعة ، متوهجة ، حتى يحيلها الى اشباح فضية شاخصة في هذا الخلاء المائي المتوتر بسكونه» ص ٩

ويشير هذا المقطع الوصفي لايفرق بين وصف المشهد الحربي الساكن بتوتره ومخاوفه لذلك بدت لغة الوصف مترفه ، بمعنى انه لم يلحظ بعد ذلك الاقتران بين الحالة النفسية ولغة الوصف مما يجعل التوتر الداخلي ينسحب على لغة السرد وطريقة واسلوب رؤية المقاتل ـ الراوي للمشهد امامه . فالبطل هنا يبدو منصرفاً الى تامل المشهد بذات مستريحة تماماً . خلافاً كما نتوقعه من حال من يكلف بمهمة قتالية تعرضه لمخاطر الحرب المعروفة . فالبطل هنا لايمتلك مواصفات نفسية اعتيادية ، إذ نزعم انها مواصفات لنفس مصنوعة وفقاً لمقاسات لاتجد تبريرها الفني . ويتكيء القاص على غرابة الحرب إذ يلتقط لحظة شديدة الخصوصية والغرابة والندرة فنرى البطل مفجوعاً برؤية افعى سوداء (قد تكون رمزاً للخوف ، ولكنه رمز مفضوح وبدائي) يرى هذه الافعى تلتف حول ماسورة بندقية القناصة ثم تغطي عدسة الناظور اثناء انشغال البطل بمراقبة العدو من خلاله . ولما كان البطل ـ الرواي مكلفاً باطلاق رصاصة اولى اشارة لبدء تنفيذ العملية القتالية ، وذلك ترتيب من القاص ، فانه يصبح نهباً لمشاعر متضاربة من الخوف الى الشعور بضرورة تنفيذ الواجب فيقول :

«ما كنت خائفاً من ان اموت . هاانا في مربع الموت الساخن لكن الآخرين ـ الاصدقاء ينتظرون بصبر اول رصاصة ... اقسم انني غير خائف ، ولكني حزين ، كنت اخشى ان لاتنجز المهمة بسببي ... وكان في راسي ابي ووجه امراة احبها والاصدقاء وسيدي الآمر» .

ولنا هنا ان نقرر بان الانسان لايفكر بالآمر بصيغة (سيدي الآمر) . ولكن الحرب بكل عنفها وقبحها وفجاجتها تكون اكثر حضوراً في قصة (ذلك البكاء الجميل) رغم انها لاتصف القتال الفعلي ، فالوصف يتسم بالايجاز الخاطف فلا نرى ذلك الواقع بوصف جزئيات المكان وصفاً تفصيلياً ، ولا يعمد ذلك الى كون الارض التي يدور عليها القتال ارضاً للعدو ، بل الى توافق بين حالة الاستنفار النفسي لجندي الهندسة العسكرية المكلف بواجب ازالة الالغام . وتنشأ مقابلة ومقارنة بين ذكريات البطل عن طيور وقبرات الحقول ايام كان هو وصديقة الصبا (سليمة) يذرعان الحقول بحثاً عن اعشاشها ، ويبدو ابن البطل ، وهو طفل اسمه عبد الواحد وقد فقد فرصة ان يعيد ماكان ابوه يفعله في صباه ، فالحقول لم تعد مسكونة بالقبرات حسب ، بل بالألغام ، فهي ارض حرثتها المدفعية وبث فيها الانسان مايقتل الانسان . وهذه المقارنة تظهر بداية تحسس القاص لموضوع الحرب بوصفها تدميراً للحياة وقلباً لقوانين الطبيعة واعتداء على نواميس الطبيعة ، لكن الطفل عبد

الواحد ، وبسبب من الدافع التعبوي ، لايلعب سوى بدمى تمثل آلات قتل ودمار .

إن (ذلك البكاء الجميل) ليس بكاءً لذكرى مرت في ذات البطل ، أو استجابة لنوازع الخوف لأن البطل قد خبر القتال ، ولكنه بكاء بدافع البراءة المفتقدة والشعور بجسامة الفرق بين ماكان وما يتكون الآن ، والادراك العميق لعتمة الآفاق التي خلقتها الحرب . فجعلت من الواخزة تنفذ الى اعشاش القبرات بدلاً من الايدي الطفولية البريئة . إن الطبيعة وجمالها لم يغيبا بعد عن المشهد الحربي عند الكاتب ، ولم يلتحما برؤياه بوصفهما تاصيلاً للحالة النفسية للبطل التي تعاني من ثقل الموقف فنقرأ في نهاية القصة مايلي :

«استقبلتنا رائحة النهر ... رائحة اعشاب أشجار صفصاف وغرب متشابكة الاغصان ... تذكرت قريتنا والنهر الصغير والمراعي العابقة . ل (سليمة) ايضاً نفس الرائحة ... كان الماء صافياً ... ازرق وعندما غرفت اول حفنة بيدي المتكورتين ... طالعتني سليمة بوجه مشرق»

وعلى العموم فان وارداً سيطور من اداته الفنية والجمالية لاحقاً ، وهو ماسيكون لنا حديث عنه في حينه .

ج : خلاصة واستنتاجات

إن القراءة النقدية الفاحصة لقصص الحرب التي رافقت اندلاع الحرب واستمرت لفترة تقرب من سنتين [31] تظهر جملة حقائق وافتراضات نقدية حول النتاج القصصي وأسباب اخفاق الكثير من تلك النتاجات ، لعل من اهم تلك النتائج مايلي :

١ـ كانت قصة الحرب في بدايتها اكثر تركيزاً على المشهد الحربي من سواه ، فالاثر الاجتماعي للحرب لم يدرس بصورة كافية ولم يكتب عنه سوى نزر يسير . ولم يكن استثمار المشهد الحربي استثماراً فنياً ناضجاً .

٢ـ كانت لغة القصة من نقاط الضعف الغالبة ، فهي لغة سردية لا تتلون ولا تتاثر بالمشهد الحربي ولحظات القتال ، وخاصة عندما يستعمل الكاتب ضمير المتكلم في رواية القصة .

٣ـ إن عناصر البناء الفني للقصة لم ترتق الى مستوى خلق الحالة الجمالية والانفعالية اللازمة بسبب من خارجية التعامل مع موضوعة الحرب وكون هذا التعامل جديداً على كثير من الكتاب ، وقلة خبرة الكثير من القصاصين بالوقائع الفعلية للحرب ، مما جعل هذه العناصر تراوح في المجال المعرفي بوصفها ادوات لكاتب يعرف كيف يدير القصة ، اما خلق ادب قصصي في مصاف مانطمح اليه ، ادب يستمد عظمته من فنيته وجماليته وليس من الموضوع الذي يتناوله فانه لن يتحقق الا في المرحلة اللاحقة .

٤ـ ينبغي الالتفات الى حقيقة مهمة ، وهي أن الحرب في القصة حرب من كلمات ، اي انها حرب فنية تدخل عالم القصة لأداء وظيفة قد يكون التوثيق احد مهامها ولكنه الوظيفة الاقل اهمية . فنحن نقرأ ادب الحرب بحثاً عن العناصر الفنية والجمالية لا الوثيقة . والتي نرى انها موجودة بصورة افضل في مضان خارج النص القصصي اما التوثيق النفسي للحرب فهو مانجده في القصة عنصراً جوهرياً فاعلاً وهو احد جوانب الخلق الفني والجمالي المهمة التي يجسدها الادب خيراً من اية وسائل اخرى .

٥ـ إن مزاحمة العناصر المعرفية للعناصر الجمالية وطغيانها عليها في كثير من نتاجات البدايات قد بدأ يخف تدريجياً بتاثير عوامل متعددة لعل من اهمها ان التامل الطويل في مسالة ما لابد ان يفضي الى استبطان اعمق للظاهرة او المسالة موضوع التامل ، هذا بالاضافة الى تحسس كثير من الكتاب من انهم بدأوا يكرون ماقلوه سابقاً ، وان ادب الحرب الحقيقي هو الادب الذي يمكن ان يدوم ويقرأ بعد انتهاء الحرب ، لذلك ينبغي الالتفات الى النواحي الجمالية والفنية وايلاؤها اهمية اكبر مما مهد للمرحلة التالية في ادب الحرب ، وهي المرحلة التي بدأت في النصف الثاني من عام ١٩٨٢ ، وبتاثير عوامل اضافية اخرى لامجال للبحث فيها لكونها خارج نطاق هذه الدراسة .

◆ المصادر والاشارات

(1) "The Quest for Imagination" Essays in Twentieth century Aesthetic Criticism. Edited by Waliter F. Eggers . London. Page 117.

(٢) (فكرة الجمال) هيغل . ترجمة جورج طرابيشي . ط٢ . ص ٥٦ ـ ٥٧ . الناشر دار الطليعة ـ بيروت . ١٩٨١ .

(٣) المصدر السابق ص ١٣٢ .

(٤) (اسرار البلاغة) تاليف الامام عبد القاهر الجرجاني ص ٣ ط٣ علق على حواشيه المرحوم رشيد رضا الناشر مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر ـ ١٩٣٩ .

(٥) المصدر السابق . مقدمة رشيد رضا . ص ج حيث يكتب قائلاً «إن دولة الالفاظ كانت قد تحكمت في عصره واستبدت على المعاني ، وانه يحاول بكتابه تاييد المعاني ونصرها ، وتعزيز جانبها وشد اسرها»

(٦) المصددر السابق ـ ص ٢٢٨

(٧) الاسس النفسية للابداع الفني) الدكتور مصطفى سويف ط١ ص ١٥٨ . الناشر دار المعارف بمصر . القاهرة . ١٩٥٩ .

(٨) (فلسفة القرن العشرين) تاليف مجموعة من الفلاسفة . ترجمة الدكتور عثمان نويه . ومراجعة الدكتور زكي نجيب محمود . ص ٩٩ مقالة (الفلسفة الشخصانية) . الناشر مؤسسة سجل العرب .

(٩) (الحكاية الجديدة) محمد خضير . جريدة الجمهورية . صفحة آفاق . عدد يوم الخميس المصادف ٢٧ آب ١٩٨٧ . حيث يذهب القاص الى ان عصرنا هو عصر العودة الى الحكاية بوصف ان الحكاية «النبع الاصلي الذي انبثقت عنه القصة المعاصرة .. (وهي) كهوف الرمز ... والبنية الخيالية» .

(١٠) (مخل الى نظرية القصة) تحليلاً وتطبيقاً . سمير المرزوقي وجميل شاكر . من منشورات مشروع النشر المشترك بين دار الشؤون الثقافية

العامه . بغداد والدار التونسية للنشر . طبع في بغداد ١٩٨٦ .

يراجع راي (Genette) ص ٧٣ ـ ٧٤ .

١١ـ (الأفكار والأسلوب) تاليف أ . ف. تشيتشرين . ترجمة الدكتورة حياة شارة . ص ٣٥ . الناشر وزارة الثقافة والفنون ط[١] بغداد ١٩٧٨ .

١٢ـ (الموسوعة الفلسفية المختصرة) . ترجمة جلال العشري وفؤاد كامل وعبد الرشيد الصادق . مراجعة الدكتور زكي نجيب محمود ص ١٧٨ .

١٣ـ (المداخل الألسنية في دراسة الأدب) دونالد سي . فريمان ترجمة باقر جاسم محمد . جريدة الثورة . عدد يوم الاثنين ٩٨٨/٣/٧ . حيث يورد المحرر رأياً مفاده «ليس ثمة نقد يمكن أن يتجاوز البناء اللغوي»

١٤ـ (الأفكار والأسلوب) ص ٢٩ ـ ٣٠ .

١٥ـ سبق لنا ان نشرنا بعضناً من الأفكار الأولية حول الموضوع مع الجزء التطبيقي الخاص بالقاص وارد بدر السالم في العدد الخاص بقصة الشباب من مجلة الطليعة الأدبية (العددان ٩/ ١٠ العام ١٩٨٧ . وتحت عنوان «جماليات قصة الحرب . دراسة تطبيقية ، ارد بدر السالم»

١٦ـ (الرؤيا الأبداعية) مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر . ترجمة اسعد حليم . مراجعة الدكتور، محمد منور . ص ٩٤ . من مقالة (حرفة الفنان) للروائي الفرنسي مارسيل بروست . الناشر مكتبة نهضة مصر بالفجالة ـ القاهرة . ١٩٦٦ .

١٧ـ "The Meaning of Beauty" Eric Newton. Penguin Books. London. page 145.

١٨ـ (موسوعة المصطلح النقدي) القسم الثالث (الجمالية) . المجلد الأول تاليف ر . ف . جونسون . ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة . الناشر دار الرشيد للنشر . بغداد ١٩٨٢ . ص ٢٧٢ .

١٩ـ نشرت قصة (الطريق) في جريدة الجمهورية في عدد يوم ١٩٨٠/١١/١٣ اما قصة (التحدي) فقد نشرت في ملحق جريدة الثورة ١٩٨٠/١٠/١٢ . فهي إذن تمثل استجابات مبكرة للحرب .

٢٠ـ نشرت جميعها في مجلة الف باء الاعداد (٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٥ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩) .

٢١ـ نشر خالد مصطفى قصة مبكرة عن الحرب تحت عنوان «الشعبية رقم ٥٧» في جريدة الثورة يوم ١٩٨١/٢/٤ .

٢٢ـ نشر يوسف العاني «اعرفه لانه شهيد» في جريدة الجمهورية في ١٩٨٠/١٢/٢٣

٢٣ـ من مجموعة (النجوم لا ترحل بعيداً) عبد عون الروضان . الناشر دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٧ . ونشير هنا الى أن القصة من النتاجات المبكرة عن الحرب .

٢٤ـ إن ظاهرة انصراف الكاتب الى اثقال البناء الفني للقصة القصيرة لديه بابعاد فكرية كثيرة لاتقتصر على هذه القصة ، فلقد لاحظ الدكتور محسن جاسم الموسوي عند حديثه عن قصة «النجوم لا ترحل بعيداً» ما يلي «إن القصة لاتنتهي عند حدود المواجهة المسلحة ، بل تتعداها الى اوجه اخرى فكرية وتاريخية وسياسية واقتصادية ، وهو ماتلمح اليه القصة في شذرات متناثرة» ص ١٠٧ من كتاب (المرئي والمتخيل) الجزء الثاني . كما انه يقول في مكان آخر ، وعند حديثه عن قصة (حكاية بطل حقيقي) ، أنها «ارادت الابقاء على قدر عالٍ من الوثائقية والتفصيل الميداني ، اي ان (الافتعال ، الضئيل في الشكل لايصبح مبرراً ، او مقنعاً في قصة من هذا النوع» انظر ص ٥٠ من الجزء الأول من كتاب (المرئي والمتخيل) ولا نرى ذلك يستقيم مع المديح الذي ساقه قبل هذه الفقرة .

٢٥ـ لسنا نتفق مع ماذهب اليه الناقد باسم عبد الحميد حمودي من ان كتاب القصة قد تمكنوا من كتابة «قصص معركة كاملة الابداع» بعد الشهر الأول من نشوب الحرب ، فقد اقتضى امتلاك رؤيا فنية وابداعية ناضجة مرور اكثر من عامين . انظر كتاب (النار والزيتون) باسم عبد الحميد حمودي ص ٠٩ الناشر دار الرشيد للنشر ١٩٨٢ .

٢٦ـ مجموعة «ازهار مشرقة في برار موحشة» لطيف ناصر حسين . الناشر دار الرشيد . بغداد ١٩٨٢ .

٢٧ـ لم نشأ التحدث عن القصص الثلاث الأخيرة في المجموعة وهي «النشيد من جديد» و «اولئك امراء المنفى» و «زارعو النجوم» لأنها مما يندرج في باب القصة السياسية ولكونها لاتتعلق بالحرب مباشرة .

٢٨ـ يعتقد الدكتور عمر الطالب ان رواية (نافذة بسعة الحلم) لعبد الخالق الركابي من افضل ماكتب عن حرب تشرين . انظر كتاب (الحرب في القصة العراقية) الددكتور عمر محمد الطالب . ص ٦٨ . الناشر دائرة الشؤون الثقافية ـ بغداد ١٩٨٣ .

٢٩ـ (حائط البنادق) عبد الخالق الركابي . ددار الشؤون الثقافية بغدداد ١٩٨٣ .

٣٠ـ انظر التصويبات التاريخية التي وردت في كتاب (في قصة الحرب) لعلي عبد الحسين مخيف . ص ٦٤ . الناشر دائرة الشؤون الثقافية والنشر سنة ١٩٨٤ .

٣١ـ لاتمثل النماذج التي اخترناها كل او اهم متصدر من قصص بعد بدء الحرب ، ولكن ضرورات التحرير الصحفي اقتضت الاقتصار على مجموعة محدودة من النماذج في هذا القسم من الدراسة . ولسوف نتناول نماذج اخرى عند نشر الدراسة كاملة .

تحية لثورة ١٧ - ٣٠ تموز المجيدة في ذكراها العشرين

اغنية العاشق العراقي

عبد الكريم راضي جعفر

فتىً لوَّحَ الوجدُ أشعارَهُ
وأوماً للسحب أنْ لاتغضَّ اللحاظ ،
فمن خجلٍ سَوْسَنَ الزهرُ أغصانَهُ وارتدىٰ
رايةً من شموسْ .
ـ أَمِنْ مرفأ الروحِ أنفاسُهُ
أم منَ العشقِ ؟ ...
رفَّ غناءُ يمامْ
فوقعُ الندىٰ
باقةٌ من حَمَامْ

×××

ـ أهذا (الملوَّحُ) حينَ تضجُّ القصيدةُ بالوجدِ ،
أو يحملُ الطيرُ غصناً ل (ليلىٰ) ؟
ـ أجلْ ، ، إنهُ العاشقُ المصطفي واحةً من نخيلٍ
تصل العصافيرُ فيها ضحىً .. أخضرَ الخطو والبسملةْ .
فيرسم بالجرحِ نبعَ النخيل
ـ أيستفتحُ العاشقون القصيدةَ بأسم الهوىٰ المرتمي
فوقَ بوحِ العيونْ ؟

ـ أجلْ ـ إنّهم يفتحون النفوسْ
فيسّاقطُ التمرُ نهراً
ـضَ حديقةْ
فكلُّ يـدُّ طريقةْ .

×××

هو العاشقُ المرتدي
بُرْدَةً
تنقُرُ فيها العصافيرُ
خفقَ التباريحِ والطلعِ والسنبلةْ
هو الزهرُ ، والنجمُ ،
والرحمُ ،
والفرحةُ المقبلةْ .

المرتمي

الشاهدة والزنجي

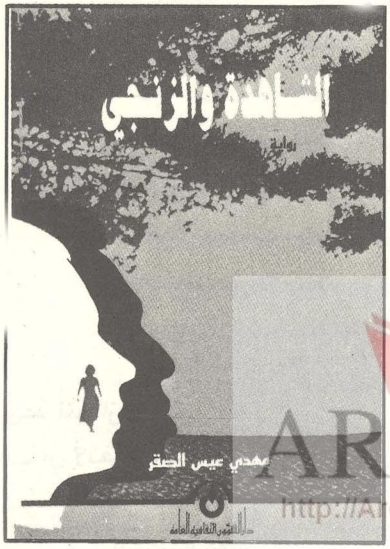
«رواية الإستاذ مهدي عيسى الصقر»

◆ د .علي جواد الطاهر

مهدي عيسى الصقر، يعرفه جيداً الذين قرأوا له مجموعتيه: مجرمون طيبون ١٩٥٤ ، وغضب المدينة ١٩٦٠ .. وأقل ما يقال فيه تمكنه من القص فنيا، والتزامه الجد اجتماعيا. إنه يطمح الى فن أعلى واضعا إمكاناته في جنس معين من ثمار الموهبة. ويذيع خلال رضاه أو سخطه أملاً بعيداً أو قريبا في هدوء وتؤده بمجتمع سليم وإنسان كريم. واذا انقطع حينا ـ طويلا ـ عن النشر فلم ينقطع لحظة ـ قصيرة ـ عن التأمل والقراءة والكتابة دون أن تجور الظروف على نظرته ورسالته «وفطرته»، ودون أن تعبث بموقفه الطوارىء حتى حين يبدو بحكم قساوة تلك الظروف ـ أقرب الى الحزن والتشاؤم بدافع من عنصر للخير أصيل فيه التقى في بنائه الطبع والاكتساب، ولم توهن مفهومه الفني ما طفح في الغرب واستورده ـ على عيوبه ـ الشرق من بدوات ونزعات ونفجات ، كثيراً ما وصفت بالصّرعات ـ مشتقة من الصّرع ـ و «بالمودات» إشارة الى مظاهر عابرة من موجات تطفو بالهواء ثم تضمحل. ولكن الصرع حال والهواء ليس عدما ، والمتأمل يأخذ العبرة من العاقل، وقد يكون فيما لايعجبك ما يمكن أن يعجبك.

هكذا كان مهدي عيسى الصقر حين عاد الى النشر بمجموعته الثالثة «حيرة سيدة عجوز وقصص أخرى» ١٩٨٦ ، بل حين طلع بروايته القصيرة ـ ولنسمها رواية ـ «الشاهدة والزنجي». وهي إن صدرت عام ١٩٨٧ (عن دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد) فمخطوطتها بنت سنوات من اصطياد الحادثة وتخمرها ونموها خلال التأمل والكتابة والنظر.

تفتح الكتاب، فتكاد تقرأ كل شيء فيه وأنت تقع على سطر واحد يشغل صفحة برأسها ليقول: «حكاية امرأة حالمة في زمن متوحش»، ولكننا لاندرك فحوى السطر الموجز جداً ـ من النقاء الفطري للمرأة الحالمة والوخر الذي حاصره من مجتمع غير نقي ـ قبل أن ننتهي من السطور الأخيرة للرواية



غلاف الشاهدة والزنجي

(التي بلغت ١٣٩ صفحة في هذه الطبعة)، ولا أقول لك ـ مستبقا حكمك ـ إن المؤلف مع البراءة والنقاء والطفولة منتصراً لها من حيث هي، ومن حيث ما يريده ـ خلال ذلك ـ للبشرية ان تكون؛ وقد فضح ـ في دهاء وخفاء ـ الاحتيال والغش والقوة والابتزاز وتشويه الطبيعة، والاستعمار وكل ما يدخل في قرائن المجتمع الفاسد الذي يعصف بالأحلام الجميلة ويحيل الجمال قبحا والبراءة جريمة فاذا الحياة شقاء وبؤس وألم وتشاؤم ولم يبق إزاء الطفل النقي إلا الانتحار، والانتحار عار، ولكنه يصير في الزمن المتوحش حلا، ويجد في هذا الزمن مسوّغه في المسؤولية على الزمن ، وليس على الذي خدعه الزمن فاحس بالقذارة تحيطه وتحتويه، وما جدوى أن تكون صاحب ضمير وان تثق بغيرك؛ وإن تشتد حولك الزوابع... ما الجدوى وما العمل؟.

ليس الانتحار حلاً، ولكنه الحل الوحيد لمن لا طاقة له بما

حاق من جور، ومن يمكن ان تؤدي حياته الى الجور على الآخرين والى العار الذي لا يمحى على الأم والابن... وهو - من بعد - الاحتجاج الوحيد بيد من لا حجة له غير ان يقتل نفسه راضياً هادئا، وإذا كانت المنتحرة من «السذاجة» بحيث لا نحملها فلسفة الانتحار ولا ننسب الى نهايتها القصد الى درس تلقيه على الاحياء لعلهم ينتبهون ويندمون او يتألمون في الأقل... ليعقب ذلك نظراً في حالهم كما هو وكما يجب ان يكون... إذا كانت الفتاة لا تحتمل هذه الفلسفة، وليس اشد ما يحقر الانتحارمن الانتحار نفسه... فان الناتج هو الذي حصل، وما يكاد القارىء ينتهي من هذه الصفحات الـ ١٣٩ ، حتى تغيم الدنيا في عينيه ويحتوى الظلام نفسه متألما لهذه البشرية التي تتخبط في الخداع والتفاهة والشهوة والغطرسة والابتزاز والاستعمار والقذارة، ويأمل مع المؤلف الّا يذهب هذا التألم عبثا ويضيع قتل النفس هواء في شبك.

لقد اتضح لي - ولك - ان الكاتب معلم اجتماعي ، وهذه مهمة صعبة جداً في العملية الروائية، حتى لو بدا المذهب مطروقا، لانها - اي المهمة - تعقّد على الكاتب طريقه الى الفن في العملية المضاعفة: ان يكون الكاتب معلما وان يكون فنانا، واذا قلل من شانها انها متكررة، رفع من شانها انها خالدة. وقد يسهل على المرء ان يكون معلما فقط؛ ولكن ان يكون شيئين في وقت واحد حال صعب، لاسيما بعد ان استسهل متنطعون ان يروا انفسهم فنانين فقط. فابتعدوا، وابتعد معهم ما تراءى على انه فن حديث جداً عن هذا العالم لما شغل نفسه عن البناء بالتخريب، وعن العمل بالنظرية، وعن المجتمع بالذات ، وعن المحتوى بالشكل... وحين ارتفع اثنان او ثلاثة في الدنيا كلها بفن له طابع الحداثة فعلا خيل للمئات والألوف انهم هم حملة تلك الحداثة!

المسالة اضخم مما تبدو.

فما العمل؟

لقد بعدنا عن القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، ولم نغذ السير في الطريق نفسه لنصل فيه الى ما هو ارقى وارقى ضمن المنطلق نفسه، وضمن ان يصدر هذا الاحسن تطوراً في الشكل والمضمون متوحدين، ولا بأس. ومن الناس والفنانين والنقاد من بقي حريصا على التقاليد يرعاها، امينا على الارث يثريه لم تعصف به - في حدود طاقته - التقليعات، ولم تخل بتوازنه الرجات العارمة... ورأى ، خلال التشويش المفتعل ، ان نظائره من القراء والكتاب والنقاد مازالوا الاكثرين، واهلا وسهلا بجديد اصيل يغني قديماً اصيلا...

ومن هؤلاء - لدينا - الاستاذ مهدي عيسى الصقر ، إذ يسير بتؤدة ، وينظر بشخصية ويختار ويعرب بلغة فاذا هو في فنه وليس في فن الآخرين، ولا باس فيما ياتي لدى الآخرين من حسن يستضاف تمثلا. فهو قاص عمودي وروايته عمودية وللفن القصصي عمود كما للشعر.

فاذا كنت ممن ساءهم تدنٍّ اكتنف الشعر الحر (او قصيدة النثر)... ورأى العمودي العالي خيراً وابقى بما ورث وبما استزاد... إذا كنت كذلك في عالم الشعر فانت كذلك مع رواية قصيرة - ولنسمها رواية - قدمها الاستاذ مهدي عيسى الصقر باسم « الشاهدة والزنجي» بعد طول تجربة في العمل القصصي وطول تخمر للحدث وغزارة في القراءة وسعة في الاطلاع... وتأن وسيطرة وتمكن.

إنها رواية عمودية في السياق العام - الخالد - للفن الروائي فانت - معها - تقرا وتفهم وتتأثر دون ان ياتي الفهم تفهيما ، وإنما هو يلمح في وضوح خلال الروح العامة والفكرة التي يمكن ان تعد سائدة، وفي مسيرة الافعال وتمايز الشخوص وانسجام الحروف، تفهم وحياً لايسقط في التعليم ولا يدخل في التعميمية، قائدك السياق العام. وتبقى اشياء تحسها ولا تحددها شاء الكاتب ان يقدمها إليك في هذه الصورة لتبقى تبحث وتتابع وتتشوق. لتبقى انت نفسك مع القص عنصراً آخر من عناصر تكوينه - وفي هذا ما يدل على ان الصقر لم يكن جامداً، وانه لم يكن كالذين رأوا الطريق مسدوداً في وجوههم فلجأوا الى ان يظهروا بمظهر المبتكر... ولو نظروا في « الصقر» لما رأوه ينكر على اديب نهجاً ينهجه وإنما رأوه يطلب لذلك الأديب - حين يكون اديباً - النهج الذي هو له عن قناعة وشخصية. إن الصقر مقتنع بفنه دون ان يمنع على احد تجديده او ادعاءه التجديد، ودون أن يسد الباب على نفسه في جديد يمكن أن يخدم نهجه... إنه يقرأ القديم والجديد، للكبير والصغير، بالعربية وغير العربية. يقرا ويقابل ويتأمل في هدوء ليعود - بعد ذلك - الى ما هو له من الذي خلد على الزمن لانسانيته ومن الجديد الذي يمت الى ذلك بصلة إسناداً او تهذيبا. وليس الجديد غاية في نفسه او وقفا على فئة، هو من الواقعية إن شئت ومن واقعية انتقادية إن اردت الدقة ولكن لم يأت ذلك تكلفاً، ولم يقبله كلّا لاننقاش في تفصيلاته، ومحددا دون حذف من هنا وزيادة من هناك لينساب اثره متسقا ، ويأتي مثلا لك ان تدعوه الواقعية النقية او المنقاة ، فلا تطويل او تدخل او تداخل وانما

انسجام وتكامل وتكافؤ وامتزاج بشيء من جديد وشخصية.

ليس الصقر جاهلا بما سمي جديداً على اختلاف صوره منذ الخمسينات والستينات حتى السبعينات والثمانينات واستطلاع الى الغد. منذ تيار الوعي والوجودية الى الرواية الجديدة واللاقصة «والتشيؤ» والشعر في القص «والقرف» والتجريد مروراً «بالفلاش باك» و «المونتاج»... و «العبث» ولكنه بقي في نسق خوالد التراث الروائي... مشذبا ومهذبا ومنقيا من تكآت كانت فيه واستطرادات كان عليها وتدخلات للراوي لا موجب لها، وشروح تخرج الفن الى الدعاوة... وهو حين فعل هذا وعلم ذاك اتى بكيان مستكمل منقّى - واكرر كلمة التنقية إشارة إلى وعي المؤلف بما ياخذ او يدع وإلماحاً إلى انك لاتجد في «العمارة» عوجا ولا امتا ما بين اساسها وسطحها. ولا ياتي ذلك لأيّ رامه ، وبدون خبرة طويلة في تامل الآثار الباقية وفي تدريب على الكلمة ومعرفة بالذات والمؤهلات اللازمة التي تضيف لمحات من الانساني الى الانساني.

هي رواية في السياق من فن التراث العالمي الذي بقي على الزمن ولم ينقطع نسله ولن ينقطع مريدوه من كتّاب وقرّاء ونقاد. وتبقى العودة اليه صحيحة ولا معنى لمن يسمي هذه العودة «رجعية» فالرجعية نكوص إزاء الجميل، وانكفاء الى قبيح يؤذي الانسانية ويفسد الذوق ويميت الحياة. وهي في هذا النكوص ترادف «جديداً» يدعيه من لم تكن لهم طاقة به فهو لعق على الالسن وفقاعات في الجو. ويقف الصقر بين النكوص والفقاعة موقف الواعي لفنه ونفسه لينطلق من حيث هو مختلفا تماما عن عرب كثير غرّهم السراب فظنوه ماء فما كانوا شيئا في الجديد وما سلموا على حظ من القديم. ومثل هؤلاء الكتاب العرب غربيون في ديارهم... لأن الحال في جوهرها واحدة!! في القديم وصف للمكان والشخوص، ولكنه قد يطول ويخرج عن المطلوب ويبدو طارئا متكلفا معزولا عما يجب ان ياتي جزءاً منه. فليقصره الصقر مكتفيا منه بما يلمح الى الدلالة دون افتعال، وبما لابد منه لدى استكمال عناصر الحياة، والترفع عن التجريد، والظهور بمظهر الطبيعي.

وفي القديم «حدث»، ولكنه قد ياتي كل شيء. فليكن الصقر على حذر من ذلك، ولينا بنفسه عن التقرير والمبالغة على مقدار نايه عن الذين يلغون الحدث إلغاء تاما او الذي يقلدون من يحيلون الواقع اسطورة.

والحدث يجري في زمن، فليجتنب الصقر - قدر الامكان - جفاف التسلسل التاريخي مستعينا بتقطيع قليل في حدود ما تقتضيه طبيعة الأشياء من خطوة الى الوراء مرة، وخطوة الى الأمام مرة. وهو بذلك يوفر للقديم جديداً دون ان يوقعه هذا الجديد في تحطيم الزمن تحطيما تاما يتيه خلاله القارىء - والناقد احيانا.

واستقر في القديم الجانب النفسي الذي زُهي به تطور القصة ذات يوم لما يمنح من روح وحياة ويستحق من جذب وتشوق. وها هوذا الصقر يتوفر عليه بالقدر المقدور دون لعب بالاعصاب وعبث بالطبيعة واختلاق للمواقف. وفي روايته نفسية الفرد، ونفسية المجتمع... وتداعي المعاني... وما هو كائن فعلاً في الانسان من عواطف وانفعالات وتصرفات ضمن الظرف المحيط فالانسان - هنا - كما هو في مجتمعه وحياته اليومية وتبعات ضميره، وليس كائنا معلقا في الهواء او في وهم المؤلف.

وفي القديم العرض والعقد والحل، وقد بطل التطرف في هذا؛ والصقر الى التطور، ويسير هادئا رخاء محتفظا من القديم بالقليل الذي يضمن سمة لابد منها في التشويق. وليبدأ بعد ذلك بقمة، ويقصّر العرض ويؤخر ما كان الاقدمون يصرون على تقديمه ويداخل بين احداث صغيرة وشخوص ثانويين بمقدار ما تسمح الحياة بذلك ومقدار ما يرتفع بالعمل الادبي عن التبسيط. ومن يتوجه الى قارىء راق او صار راقيا بالمعنى الفني وقد مهد له النتائج تمهيداً يبتعد عن المفاجاة ابتعاده عن التعليم.

ولابد للقصص قديما كان ام حديثا من لغة مناسبة، سمها لغة قصصية تترفع عن الركة ولاتتطلب الشاعرية فهي لغة اداء لواقع يريد أن يبقى على الارض مستعيناً على هذا البقاء بالخيال ولا باس بالتشبيه في حينه وبُعداً للمزاوجة بين الجمل والصناعة في اللفظ فما ذانكم بشيء من لغة القصص. ومن لغة القصة ما ياتي حواراً وقد جاء هنا في مكانه ومنه ما ياتي مناجاة (مونولوكاً) وقد اتى بما زاد في الشحنة النفسية - هو والحوار - عن العمل الادبي خشية الوقوع في الوتيرة الواحدة... كما دفعها هذه الخشية التنقل بين الخبر والانشاء على مقتضى الحال.

لقد اثارت الاستاذ الصقر حادثة، صغيرة فيما تبدو كبيرة عنده في دلالتها وملابساتها والرصيد الانساني فيها. فهي صالحة نواة لرواية إذا عرف القاص كيف يتعهدها بالنماء يبُعد عنها ما يغيم النظرة ويصل بها ما هو من سنخها. تلك قصة الصبية نجاة وما جرى لها من مصائب صبّها عليها

مجتمع ظالم، وبشر صاروا شريرين، ودخلاء لا قيمة عندهم لغيرهم، واعراف وتقاليد... ونفس بريئة طرية...

نجاة صبية يتيمة عاشت اولا في بيت واحد مع امها وزوج امها (سعيد) واخي زوج امها (حسون) وكانت في الحادية عشرة حين تزوجها حسون وهو في الخامسة والاربعين واستقل بها في بيت جديد. التكافؤ بين الزوجين غير حاصل في العمر، وكان يمكن ان يحصل خارج هذه النقطة لبراءة في الفتاة وحكمة في الكهل. ولكنه لم يستمر. في المجتمع من هو مثل إبراهيم ذلك الشرير الماجن السكير الذي لا يرى مانعاً من العيش والرفاه بالاستيلاء على «اجور» البغايا العابرات الى البساتين من الجانب الثاني من النهر. والبغايا هؤلاء يرتزقن على الزنوج من مرتزقة جنود الاحتلال على الرغم من تشدد رجال البوليس العسكري (للمحتلين) ومطاردتهم هؤلاء الزنوج.

يتعرض إبراهيم لنجاة، ويغريها ويخرج بها الى البستان، فيهجم عليها زنجيان ويهرب إبراهيم وتقع الفتاة فريسة للزنجي يقضي منها وطره على وجه وحشي ثم يدهم البوليس العسكري البستان ولم يجد الزنجي بداً من قتله ويفر هو وصاحبه. ويفتضح الأمر في المدينة، ويطلق حسون زوجته وفي قلبه ـ هو ـ منها شيء؛ وفي نفسها ـ هي ـ منه خجل.

ولا يترك المحتل الزنجي قاتل بوليسه حياً في منجى، ويشرع بالتحقيق في المعسكر. ولابد ممن يشخص الزنجي المطلوب بين هؤلاء الزنوج الستمائة، وليس من شاهد غير الفتاة نجاة (وهي الآن في الخامسة عشرة) فيبعث الأمر في طلبها وتحضر ومعها المترجم (توفيق)، يطلبون منها التشخيص، وانىّ لها ذلك، والزنوج متشابهون لوناً وانوفاً وافواهاً...الخ. وكلما اخفقت لدى استعراض صف منهم في يوم، دعيت ثانية في يوم آخر لصف آخر. وهي ـ وامها ـ من ذلك في ضيم كبير ملأ عاره المحلة حتى جاء المختار يطلب اليهما ان يهجرا مسكنهما خلال شهر (ليسكنا في الجانب الثاني من النهر مع البغايا) فما عادت المحلة تحتمل هذا العار فيها.

فما العمل؟ الأم تلح على ابنتها ان تتهم ايـاً من هؤلاء الزنوج لتخلص من العذاب؛ والبنت لا يسمح لها «ضميرها» في شيء من ذلك ، فما زالت نقية غضة على الرغم مما احاط بها من بلاء عظيم. ويدلف توفيق خلال ذلك ـ بهدوئه وانسانيته الظاهرة ـ وكانه المساعد للفتاة في محنتها، ويستدرجها الى بيته مستغلا سذاجتها ومحنتها، مستفيداً من قدرته على الظهور بمظهر الانسان الطيب الشهم، ويقضي منها وطره ملوحا لها بالسفر معه قريباً... حتى اذا اشتد بها الأمر وزاد في شدتها حملها منه، اعادت عليه فكرة السفر لتعيش في كنفه بعيداً عن هذا الجو الملبد الشائك... فتاتي استجابته ماكرة ساخرة ـ وحتى انت ياتوفيق!! ـ وتزداد الغيوم تلبداً ولم يبق اي بصيص من ثقة باحد وامل بحل، ولم يبق لها ان إلاّ تُسِرَّ امراً في نفسها (ان تلقي بنفسها فجر اليوم التالي في النهر) واستراحت الى الفكرة التي لا معدى عنها، وامضت ليلتها هادئة تحتويها قناعة تامة بالسلام الجديد، ولدى الفجر تنفذ ما عزمت عليه في يسر واطمئنان.

هذه هي الحادثة، او ما فيها من اصل الحادثة، وربما سمع الاصل كثير من الناس، ولا عبرة فنية في هذا الذي دار على الالسن. ومعلوم ان الحادثة مجردة في تقارير الشرطة ليست شيئا، وليست قصة، انما القصة تبدأ حين يلتقط الكاتب الحدث فيهتز ضميره له، ويمتلىء فكره به ويعيش في نفسه في تخمر ونضج متناسيا بعض اجزائه ومختلقا اجزاء اخرى... حتى يستوي كلاّ متماسكا منسجما في خطة محكمة يدرك من اولها آخرها، ويصل ما بين البدء والانتهاء، ويقدّم ويؤخر، ويضفي على الهيكل روحا، ويبث في السيرة حياة ويشحن الكلمات وقعا نفسيا، هو الواقع المناسب للمتكلم والمتكلم عليه والمتكلم اليه، ما بين المبدع والقارىء، والقارىء نابه عنده متمرس، ومن القراء نقاد يحسب لهم الحساب، وفي العمل مسؤولية هي اساس في كيان الفنان... وهنا هنا عمل الخيال الذي يبقي الحدث على الارض واقعا كانك تراه وانت جزء من بنائه... وهو الأمر الصعب الذي يقع فيه الكتاب درجات...

واوضح ان القصة واقعة، والقاص واقعي، وهو لا يرويها على انها حادثة فقط، فليس ذلك من شانه، وانما يرويها بهدف ينبثق عن عمقها على غير اقتسار، ويسير متدرجا، ويسير معه القارىء متنبها للصغيرة والكبيرة، معدّا لاسئلته يقع على حل لها مرة آنيا ومرة بعد انتظار، ومرة من تلقاء نفسه وبسبب من انسجامه، فما يجد له الجواب يطمئنه، وما لايجد جوابه يبقيه في شوق هادىء يلفه خلال ذلك جو من الأسى على هذا المجتمع ، مشمئزاً من الشرير ، متألما للمظلوم شاعراً بالحاجة الى حياة افضل يتخلص بها الانسان من عاره، ويتخلص هو مما يمسه من هذا العار.

القاص واقعي انساني مفكر، ويريد للقارىء أن يكون كذلك، وهو يحترم نفسه ويحترم القارىء ويحترم الفن ، فما

يريد ان يبقى فيما ياخذ متعالياً يصدر الأحكام جزافا، يثقل بنصائحه اعتباطا ، فما هو بخطيب وما هو بواعظ وما هو بقية من قصاصي العِبرة على المنابر، وما ذلك من الفن، والفن، وما صار اليه الفن المهذب، ان ينفذ الكاتب الى نفسك في الُفه ودهاء، واستدراج، ولا باس في ان يؤخر متقدما او يقدم متاخراً ، في حدود طبيعة الأشياء ومكونات النفس البشرية طمعاً بدفع ملل، وحرصاً على مشاركة منك في العملية.

وها هو ذا يرسم مسرح الأحداث ويتابع مسيرتها حية نابضة بالحياة يتابع احيانا منطقيا، ولا باس بالمنطق النفسي حيث يجد منفذاً طبيعياً من التداعي، والشيء بالشيء يذكر - في حدود - بين الماضي والمستقبل، ورب تذكر سابق جلّى موقفا وانبت اهتماما وجدد نشاطا، والمهم الوعي والسيطرة وحسن التوزيع والسرد بين الهدوء لدرجة الصمت احيانا، والحركة لدرجة الجلبة احيانا وعلى «مقتضى الحال»، والقارىء يتابع المسيرة وكانه فيها وعلى مسرحها، في السوق والبيت والبستان والنهر، ولدى الدعوة الى الشهادة، ومع خبث توفيق الذي بدا طيبا. ولم يرسم الكاتب المسرح قطعة واحدة ، كما كان يفعل سابقوه من الواقعيين ، وانما جزّاه على الأحداث الصغيرة، وكل قطعة صغيرة منه في مكانها المناسب ووقتها المناسب.

والشخوص متميزون بافعالهم، واذا كان لابد من وصف خارجي فبمقدار ما ينفع ذلك في التميز، بعيداً عن أن يكون غاية في نفسه. ومع الشخوص والمكان المناخ الزمني ما بين الليل والنهار، والحر الشديد... ولكل شخص حاله النفسية من قلق وبرود، وخجل وتفاهة ، فهذا سكير، وهذه ام ، وهذا مترجم وهؤلاء زنوج... والحال تتغير حسب المواقف على قدرة خاصة بالكاتب للاستحضار والاستبطان

ولم تات هذه الحال النفسية في وصف ظاهري وانما في حركة تند او كلمة تطلق او جملة شحنها ومنحها ما يجعلها لغة قصة.

وعجيب هدوء هذا القاص وهو يتعامل مع عالم ساخن تشب ناره في ضميره، وماهر هو حين يقدم الحدث دون تدخل يذكر وكانه - وهو العليم به - غريب عنه، والأحداث هي التي تفعل فعلها ، وهي التي تميز شخوصها ، وهي التي تخلق الجو النفسي. وتصرف الامور كما تصرِّفها طبيعة مجتمع بعينه وهو بعيد عنها، موضوعي - ولا ياتي ذلك - او يتاتى - دون صبر واناة وتامل وطول نفس واستفادة من التجارب.

تقول: هو واقعي، لانك إزاء حدث لا تشك في انه هكذا وقع. وليس صحيحاً ما انت واثق منه، لأن الحدث انما بدا كذلك لمهارة في المؤلف.

هو واقعي، ولا نقاش، ولكنه واقعي فنان.

وتقول: إنها قصة اجتماعية، وهي كذلك، فانت بين اناس تعرفهم، وإزاء «فئات» من هذا المجتمع ، فيهم ابن البلد وفيهم الاجنبي من مكان محدد وزمان معروف ولاريب، ولكنها ليست اجتماعية بمعنى من معاني علم الاجتماع او الجغرافية السكانية ، لأنها مجتمع «متوحش» وجد فعلا واختير بلباقة مع تصرف مناسب لينبه الى فكرة تنتصر «للاحلام» البريئة النقية، احلام البشر - اينما كانوا - الذين يحشرون محشر الخاطئين دون ان يكونوا المسؤولين الأول. والمسؤولون المباشرون - هنا - هم هؤلاء الناس، وقل هؤلاء الرجال من امثال ابراهيم (التافه) والزنجي (الهائج الجائع جنسيا) والمترجم (الخبيث)... والدخلاء الذين جاءوا محتلين ظالمين متغطرسين، واما المسؤول غير المباشر فهو المجتمع العابث بنقاء النقي ، الساعي الى تخريب الضمير الحي ، المتجني على الفطرة.

ويمكن ان يذهب القارىء ابعد من ذلك لعلاقة قائمة في الرواية نفسها، ولدال على بعد يحسّه دون ان يُحده، وكان «الرواية» تشير او تريد ان تشير الى خلل في اصل التكوين يفترض بالانسان ان يخفف منه او ان يزيله لما اوتي من طاقات لا حد لها، ولابد من ان يكون المؤلف مع هذا الافتراض ومع السعي الى تحقيقه، وليكن الخلل بعد ذلك طارئا تاصل لا يستحيل التخفيف من ثغرته او ردم الثغرة في هذا الحال التي تبقي منافذ التفاؤل مفتوحة على الرغم من سطوع عوامل التشاؤم... في كل شيء، وفي ظرف «الشاهدة». وظرف «الزنجي» نفسه.

اجل. فالقاص يحمل هماً فكريا إنسانيا، والقصة مجلّى لهذا الهم، وبراعة المؤلف انه لم يلق عليك الفكرة إلقاء وانما تركها طوع يديك، ولابد لك بعد ذلك من ان تلتقي معه حين تشهد اغتيال النقاء ولعلك تذهب إلى اكثر من ذلك في لوم النفس ولوم الانسانية - وانت منها - وفي السعي لدفع التوحش واستعادة الأحلام. قد تكون في هذا قد ذهبت قليلا الى ما هو ابعد مما رمى اليه، وقد يكون هو الذي استدعاك اليه.

وهنا هنا فقط تتذكر سطراً قراته في مفتتح الرواية وشغل صفحة كاملة يقول: «حكاية امراة حاملة في زمن متوحش».

صراخ في علبة

أحمد خلف

تبدو حاجيات البيت ثقيلة بصمتها المروع ووجودها الهش المتداعي ، وجود بارد خالٍ من معنى ، حين تعود الى البيت تظل تعمل ليل نهار ودون توقف كأنها جارية او ملزمة بهذا كله . ادارت عينيها في ارجاء الغرفة ، الصمت داخل البيت اشد وطأة منه في الخارج ، تسمع فقط ، تك الدقات الرتيبة للساعة الجدارية المعلقة وسط سكون غير مريح بالمرة ، هذا البيت الموحش ذو الطابقين من الغرف والممرات ! اضحكتها الفكرة : ماذا يفعلون بهذه الغرف كلها - افزعها بادىء الامر صوت كلب ينبح على بعد من سياج البيت ، كانه يعلن احتجاجه على قدوم رجل غريب او هجر احد ساكني هذا الزقاق الاليف لهُ ، من الجائز ان يكون نفسه هو ، شامل المدرس . ليس هذا صحيحاً ؛ ان يكون قد عرف البيت وجاء لرؤيتها ،وتاملت الاسم بعض الوقت . شامل المدرس ، الا يبدو اسماً غريباً وشاذاً عن بقية اسماء خلق الله ، هذا الشامل المدرس ، بعض الاسماء تترك في نفوسنا انطباعاً بالتشتت والضياع بعضها يجعلنا اليفين مع انفسنا بقدر الفتنا لها . الاسماء التي تثير قلقها تلك الاسماء التي تاخذ صفات عامة ودلالات كبيرة ليس باستطاعتها احتواء الاسم او صفته .

ارتقت سلالم البيت ، تدفع جسدها الممتلىء فتوةً وعنفواناً واضح ، كانت تقف كعادتها امام المرآة تسرح شعرها ، حين تناها اليها ثانيةً نباح الكلب ، لكنه هذه المرة بعيداً بعض الشيء ، وادركت بفطرتها ان الكلاب لايمكنها الاستمرار بنباحها مالم يكن مايثير مخاوفها ويهدد لحظة السلام التي تعيشها ، وشعرت انها كذلك في مثل هذه الحالات ، في الصباح او المساء عادة تنبح الكلاب ، كلاب هرمة او فتية لايهم ، كلاب صيد او كلاب حراسة ، في يوم ما علقت في واجهة غرفة نومها صورة لكلب يربض في زاوية الغرفة عند اقدام سيدة فتية تيدفأ امام موقد النار ، وبدا الكلب في غاية الهدوء وهو ينظر الى جلسة الاسترخاء تلك ، كانت عيناه حادتين واذناه نصف منتصبين وقوائمه الاربع تفترش الارض ، وامام هذا كله تود لو تبكي .. تبكي حتى تستطيع التخلص من شعورها بالوحدة القاتلة ، وحينما القت بجسدها الممتلىء ، المتعب بعد رحلة اليوم ، كانت الشمس عبر النافذة توشك على المغيب ، لتبدأ رحلة الليل المضنية بهواجسها ، حيث تمر ساعات تقلبها وحيدة في فراش بارد لهُ رائحة عنفوان مُدمر واستعداد متلاش وخيبة متجذرة في اعماق نفسها السحيقة . عيناها تتسلقان فضاء الغرفة الى السقف وثمة ضوء شفيف ينبعث عبر النافذة الوحيدة ، ياتي حاداً كالسهم ، تقلبت في الفراش لاكثر من مرة ، علها تطرد صورة الزوج من راسها ، هذا الراس كان سبباً في وحدتها وما ان انقلبت على ظهرها حتى عاد صوت الكلب يعوي من جديد ، وحاولت ان تدرك مدى قربه او بعده عن سياج البيت فلم تستطع . وما ان ارتحلت صورة الزوج من مخيلتها حتى حلت بدلها صورة اخرى فاجاتها ، بدا الان وجه شامل المدرس شاحباً بعض الشيء وهو يتمتم بعبارات لامعنى لها : اليوم هو السبت قلت ابدأ عملي من الان . تاملت وجهه وهو يتحدث اليها وجه ليس مالوفاً ، انها تستطيع ان تعطيه (بملامحه) هوية لاكثر من بلد عربي آخر ، (مصري ، ليبي ، يماني ، جزائري ،

مغربي) وحين وجدها صامتة هز راسه وعاد الى صمته ، ادركت في داخلها : ان نظراته لها لم تكن محايدة او بريئة بل كانت تعريها كلما تاملها تروح وتجيء وتروح لتجيء ثانية يخلع عنها ماترتديه من ثياب ، نظرات وقحة لم تسترح لها .. اندفعت نحو الغرفة الثانية ، وجدت زميلتها مستغرقة في عملها وراء المنضدة الخشبية ، قالت بصوت مرتبك : «خائفة ، بل في الحقيقة لست كذلك تماماً ، انما وجوده لايريحني ابداً ، لهُ نظرة تخيفني بعينيه الضيقتين وفمه الحاد . اشعر ان سكين او لنقل الحقيقة انه يعريني تماماً ، فجاة ضحكت زميلتها بعد ان اصغت جيداً : إلا يريحك هذا ؟ اعني حين تشعرين انه يعريك ؟ .. قالت جزعة : اسمعيني ، انني قوية .. قالت الاخر : لا .. لا اعرفك . تبادلنا النظرات اردفت زميلتها : الذي اعرفه انه يعريك بنظراته . ثم تفجرت ضحكة إخر منها : ليات وينظر الي كما يريد .

اتجهت صوب النافذة وهي تكمل عبارتها ، كان ثمة طفل يركض وسط الحديقة المهملة ، المنسية ، ارض يابسة واشجار متروكة ، ازهار ذابلة نصف متفتحة وجدران متسخة بفعل امطار سابقة وغبار قديم عالق بحافات الجدران واوراق شجر يابسة تتطاير وسط فضاء الحديقة ، وجد الطفل فيها متسعاً للعب وميداناً للعبث المجاني وتعلقت باذيال ثوبه اغصان شجرة صلبة ناتئة تعثر بخطواته وسقط امام عينيها ، لم تفعل شيئ . تحامل الصبي ونهض متربا . قال اني لاتخيل نفسي دون اطفال ، لقد وعدت هذه النفس اللعينة بالمزيد من الاطفال .. الان اتضحت الصورة وبان السبب انتِ تعرفين نتيجة الفحوصات ، انا لست عقيماً والحمد لله ، كان يتحدث امامها كرجل مزهوٍ بنفسه ورجولته وكان صوته واضحاً ومليئا بالكبرياء وكانت تنظر وتصغي ال نبرة هذا الزهو الزائف الذي يمرن به صوته ويلون ارتفاع نبرته وانخفاضه امام نظراتها .. قالت لهُ : تزوج اذا شئت . التقط سجارة من علبته ودخنها دفعة واحدة : وانتِ ... قالت ببرود مصطنع تنفصل الان انته كل شيء لم تعد تستطيع ان تفعل شيئاً والموظف الجديد مض عل وجوده اكثر من ثلاثة اسابيع وهو لايكف عن ملاحقتها والنظر اليها وبين الحين والآخر يسمعها بضع كلمات مقصودة : ان عينيك جميلتان وعميقتان .

قالت باستياء : شكراً ... ولم تجب بغيرها ، حرصت ان تظهر شكرها بصوت ناشف جاف غير مستجيب لصوته الذي بدا وقحاً ، خصوصاً وعيناه تنظران ال جسدها : تكور نهديها ، استدارة عجيزتها . انسدال شعرها الطويل ثم تلك الشفتين المقصوصتين بحدة من الاعل ومن الاسفل . قال لها : الصمت لايليق بكِ .

قالت : ماذا تعني .

قال حين تبتسمين او تضحكين تكونين اجمل . نهضت وغادرت الغرفة ، وشعرت وهي تقطع الامتار القليلة من منضدتها ال خارج الغرفة : انها مسافة طويلة تقاس بالاميال واندفعت بخطواتها اكثر .. كان الزوج يمتلء فرحاً حين يحتويها بذراعيه . كان منبهراً بجسدها ، شاماً رائحة جنس نفاذة ونقيه ، جنس يتسرب اليه من عينيها ومسامات جسدها واليد الطويلة الناعمة تداعب الثنيات والانحناءات واستدارقواعضائها الريانة وصوته يلهج بفرح واضح ورغبة آتية من ازمان سحيقة ، تحمل معها غباراً لاتاريخ له ولاجذر : يالسعادتي . كم ابدو زوجاً سعيداً ومحسوداً بك وهي صامتة خجله . متضايقة تود لو تهرب ، تتراجع ال الظل .. وفجاة قفزت ال راسها فكرة جهنمية : ان تهرب ال بيت اهلهالتعود اليهم : «لقد جئت ... لن اذهب بعد الان .. وعليها ان تتخيل دهشتهم ، كان ذلك «الشيء» يضايقها ، بل يجعلها تصرخ .. لاتريد حت هذا التفكير في ان تر الضوء الواحد مجموعة اضواء تخترقها ؛ قوس قزح يعمي بصيرتها ويعتم حولها كل مايمكن ان تراه بوضوح ، حين يحدث هذا «الشيء» المؤلم والقاسي لها تنهار تماماً ، وصوت بعيد نائي ، ترسله حنجرة نصف ميته : لا ... لاأستطيع .. لا ..لا ثم ينهار كل شيء ، تغدو مجرد ركام مهمل بعد ان ينجز الزوج مهمته ، هل تراها تعيد الكرة ثانية ، وكلما حاولت صورة الموظف الجديد ان تحتل مخيلتها تنتفض من داخلها ، فهو بنظراته النافذة في جسددها وفمه القاسي وجسده الشبيه بجسد رياضي متقاعد يحيلها مرة واحدة ال اوضاع محزنة ، ستقتلعه من راسها ولن تجديه نظراته المتعمدة او عبارات الغزل المبطنة التي يحرص عل اسماعها اياها بين حين وآخر .

- ٢ -

قبل مغيب الشمس اعادت الستائر الى وضعها السابق . اضاءت مصباحي الغرفة . توقف النور قوياً

وهاجاً بدد عتمة المساء وآحال الغرفة الى مكان مكشوف ، كان يحلو لهُ تعريتها وسط ضوء المصباح يتامل جسدهـا . في الاشهر الاولى ، ينظر منبهراً تلك العجينة الربـانية وذلك السخاء المتدفق من نافورة لايمكن للمرء الامساك بها ، من الصعب تحاشيها أو التخلص من رائحتها النفاذة القوية .. تنظر الى وجهه وهو يتلون بالوان غريبه لم تتـوقعها لقد خلعت ثيابها اكثر من مرة مظطره وتنظر الى جسدها عن قرب ولكن لم يحدث لها أن انبهرت به . كانت تراه مجرد جسد لفتاة ناضجة ينمو تحت عينيهـا ويتحول شيئـاً فشيئاً الى جسد امراة .. قال لها شـامل المـدرس : كم لك من العمر ؟ ابتسمت : كم تعطي من السنوات ؟ .. ركز نظراته عليها . انتظر ان ترفع راسها ليرى عينيها جيداً . داخله شعور طاغ انها تلين قليلاً وتستجيب . قال : اثنان وعشـرون عامـاً ! فتحت عينيها على سعتهما . شعرت انه يكذب من اجلهـا ، ليس من اجلها تماماً ، ولكنه ينقص من عمرها عشرة اعوام دفعة واحدة ! من اجل شي آخر ، ليس من أجل ان يرضيها فقط ، بل لكي يقربها منه يجعلها اكثر تمـاسا وتلهفـا اليه . ان تصغي بهدوء دون توتر في الاقل . عـرفت ذلك أو حدستـه بطريقتها الخاصة . هل تفتح النافذة يغاور الكذب سـريعاً فتحت الدرج واخرجت كيس الطعام وراحت تفرده.. قال لها : عندك اكل يكفينا ؟ ايه جراةٍ بل يالها من وقاحة دفعتـه ليقول لها : يكفينا . قالت : قليل وبالكثير يكفيني .. ضحك :قلم اتصورك بخيلة الى هذا الحد احزنتيني فعلا ..لم تجب . شعرت أنها اذته حقاً . ندمت ..كان من الممكن الا تتحدث معه بهذه الطريقة . نهض من مكانه وغادر الغرفة . لم يكن غاضباً ولكن اراد لها ان تاكل على راحتها فعلا شعرت بارتياح من فعلته . ولكن لماذا تحدثت بهذا الجفاف والعناد ؟ لماذا هل سيكرها ؟ لاتعتقد ذلك ولكن لو حدث سيكون الحق معه . جافه . ناشفه . عنيده . غير طبيعيه . حين عاد بعد نصف ساعة تماماً . قالت لهُ : اين ذهبتَ كل هذا الوقت ؟ نظر اليها بامعان وبدهشه واستغراب ايضاً ، كان حائراً لأنها بـدت غامضه لاتفصح عن شيء معين ، وهي ايضاً ادركت هذا ، وخيـل اليها انهـا خطت خـطوة لم يكن من الصحيـح ان تفعلها .. قال : ذهبت ابحث عن سعيد !!قالت متضايقه : مرة أخرى تتحدث عنه .اصدقاء ، اكاد اختنق من الغربه ، راحةُ العمل ممتـع ولكن النـاس في هـذا المكـان اصيبـوا بالخرس ، تحدث معها بسرعة ودون تـوقف وعرفت انـه غاضب منها .. قالت لنفسها : افضل حتى يعرف حدوده . وحين نظرت اليه من مكانها وجدتـه يشعل لنفسـه سجارة ويـدخن بشراهـة ، قالت لنفسهـا ، انه منفعـل وغاضب . التقت نـظراتهما معـاً . شاهـدت احمـرار عينيـه وغضبـاً مستديماً يؤرق جلسته . عادت الى جداول الحسابات مـرة آخرى . كان يدخن يمتص دخانه بقصديه واضحه ، ضايقها طريقة تدخينه . قالت مع نفسها : ساذهب الى المدير واطلب نقلي الى غرفة آخرى بهذا يمكن ان تحل المشكلة من اصلها ، ساتخلص من هذا العذاب والتعب ، انني لااعرف ماذا يريد مني هذا الشامل المدرس . وضحكت مع نفسها على الاسم ، شامل المرس . قال لهـا : ماذا تكتبـين ، رفعت راسها اليـه عيناها وفمها حاد الشفتين يوحي اليه بعدم ارتياح واضح منهُ قالت بحدة :

ـ طلب نقل الى شعبة آخرى .

أندهش : ـ ماذا تقصدين ؟

ـ أصبحت الغرفة مثل علبة ضيقه

صمت . لم يجب بشيء قـالت : لاأفهم مـاذا تـريـد مـني بالضبط ! ؟

ـ : لست سيئاً الى هذا الحد

واصلت صمتها وهي تملأ الصفحة البيضاء بكلمات طلب نقلها . هناك قال لها المدير : لانعمل حسب الامزجه ، يجب أن تبقي في نفس الغرفة والسلام !

لم تملك رداً . هزت رأسها وعادت الى غرفتها ثانيه . كان قد انجز مالديه من اعمال وأنتهى الى تدخين آخر سيجارة لديه في العلبة . كـان يفكر ! ان الطريق من هنـا الى البيت بعيدٌ جداً ..البحث عن دائرة عمل مشابهه أمر ضروري مع أنه سأل نفسه فيما أذا كان النقل من هذه الدائرة يعود اليها أصـلاً أم بدافـع أخر غـير الطريق .. لم يكن يملك جوابـاً حاسماً ، ومع هذا فقد رتب الكلمات التي تساعده على ذلك ترتيباً اغراه هو بالذات . هل يعتبر نفسه فاشلاً في تجربة من هذا النوع ؟ لم يكن يدري بالضبط ، ولكنه أجل كل شيء الى وقتٍ قريب آخر مادام الوقت يمضي ليس في صالحه الان على الاقل .

الارض بارده . الجدران بَارده . غرفتها بارده بروده لامثيل لها . تصورت حين يغادرون البيت . وتبقى وحيده

سيريحها هذا كثيراً . تهدأ وتاخذ بالتفكير المتروي . ستصل أعتقدتُ ذلك . أنها ستصل الى تهدأت خواطرها اليوم فقط بلغها خبر قراره بالنقل من دائرة العمل هذه . فوجئت بالقرار وبدا لها ذلك مجرد تصرف أهوج وغير حكيم بالمرة ، قالت لها صديقتها : «انت السبب ولاتلومي الا نفسك . ظلت صامته . أردفت الاخرى : لوشاهدتهِ ، قلبك يتمزق ، كان حزيناً وغاضباً . سالت عنه ، قيل لها يتمتع بأجازة ثلاثة أيام يهيء نفسه خلالها لغرض النقل . أحست أنها فقدت شيئاً لايقدر بثمن . نعم لاثمن له قط ، وخيل اليها أن باستطاعتها الاحتفاظ بالمزهرية بين يديها الى الأبد . سألها ذات مره عن بيتها . قالت بصوت ناشف : ليس بعيداً من هنا . ادرك أنها تكذب عليه . ابتسم ، ادركت أنه عرف إنها تكذب . ضاق صدرها . نهض وامسك بيدها . سحبت ذراعها منه مندهشه ومذعورة . قالت بصوت مرتجف : إبداً لن اسمح لأحد أي احد أن يمسك يدي ، ولبرهة من الوقت التقت نظراتهماشعرت بحنق شديد ، كان قد تراجع منكسراً خطوتين الى الوراء صدرت منها آنةسريعه ، وقفزت من فمها العبارة : سأشكوك الى المسؤولين . هل تفهم ، هز رأسه باذعان . لم يكن خائفاً ولكن فوجيء برِدة فعلها . حسناً لقد اخطات . أراد أن يعتذر ان يعلن تراجعه ، لكنه شعر بجسده ينشف ويجف من دمه وقد يبس بلعومه ويداه ترتعشان غير قادرتين على مساعدته في اشعال سجارة من علبته . حين دخل على المدير .. قال لهُ : اذا كانت تلك رغبتك نحن لانقف ضدها ، ولكن خذ اجازه لثلاثة أيام وفكر بهدوء . الحقيقه لااريد أن أخفي عليك شيئاً نحن نعرف كل شيء ، بالضبط هذا ما أردت أن أبلغك به أنت تفهم ما أقوله .

كانت صديقتها تمضغ العلك بغنج واضح ، كانها أدركت أنها لم تتورط قبلها ، أن صفحتها ما زالت بيضاء ، وأن ما تقوم به في السر سيظل في السر الى الابد ، قالت لها : حين شاهدته يخرج من غرفة المدير ، تصورت انه تلقى خبر طرده من العمل ، كان حزيناً جداً . أنتِ تعرفين ليس من حقي أن أسأله . هزت رأسها . تحركت كتلة الشعر ، سقطت الخصلة الامامية من شعرها على جبهتها غادرت الغرفة الى ادارة الافراد . سالت زميله لها عن عنوانه . ساعدتها كتبت العنوان في ورقه ، وغادرت مسرعة . آخذة سيارة اجرة . قطعت بها المسافات ساهية تنظر الى جانب الطريق ولاترى شيئاً سالها السائق هل تعرفين المكان ؟ قالت اي مكان تقصد ؟

قال السائق : لايبدو عليك تعرفين هذه الحارة .. انها شعبية جداً . اوقفت سيارة الآجرة في منتصف الطريق وهبطت . دارت في الازقة وجوه الصغار هنا شبه عشائخه ثياب متسخه واخرى مهلهلة ، ارتبكتت باديء الامر . اللعنه اذا كانت تعرف ماذا تفعل الان ؟ توقفت وسط الزقاق ، لازال خوفها يتردد مع انفاسها . شامل المدرس ، توجهت الى احد الصبية وسالت بصوت يكاد يضيع من حنجرتها ، ومن بين يديها تتفتت سنوات عمرها ، ماضيها ، الحاضر اللعين طغى على كل شيء . ليس الحاضر برمته ، بل هذه اللحظة بالذات تبدو بطيئه وثقيله . ولبرهة وهي تنظر الى وجه الصبي خيل اليها ان الزمن قد توقف وان كل الساعات التي تركتها خلفها تعمل بانتظام ، قد سكتت وكفت عن الحركة . وجاءها صوت الصبي : «لايوجد شخص بهذا الاسم . احتارت . ظل الصبي يحدق بوجهها وبنظرات مليئه بالشك والريبة من وجودها المفاجيء له وسط عالم يضج بالحركة والصراخ والعويل والشتائم والعبارات البذيئه ، ودار في راسها انها قد جاءت من كوكب آخر أو وجدت نفسها مقذوفه اليه بحميه مالبثت ان اختفت حالما فتحت عينيها على قذارة الارض وفقر البشر . وفي لحظة من صفاء ملتبس وقعت نظراتها التائهه على عجوز تطل من باب آحد البيوت . اندفعت ناحيتها . قالت العجوز شامل المدرس ؟ صدقيني يابنتي لم اسمع بهذا الاسم من قبل .. وبذات الفم (الادرد) عادت العجوز تتساءل : اهو لغز ياعزيزتي ؟ أرعبها السؤال الاخير ، كما جعلها في حالة من صحو تام ، جعلها تنتبه الى ذلك الوجع في ساقيها ومفاصل جسدها . حاولت مطابقة رقم احد البيوت مع ورقة العنوان ، لم تجد اي تطابق بين الرقمين ، هل تراها اخطات منذ البدايه حين نقلت العنوان ، ايكون عنواناً لموظف آخر ، سيوقعها ذلك في محنة جديده ، تراجعت الى الوراء . وصلت النقطة نفسها تلك التي هبطت فيها من سيارة الآجرة وتمشت باتجاه طريق عودتها ، الساعة الثانية والنصف . بدأ الموظفون والعمال يغادرون دوائرهم ، سيكون الزحام شديداً ، ولامفر من العودة الى البيت . عادت حزينة خائبه . استقبلتها الام عند الباب الخارجي قالت لها : ماذا جرى ، انت مهمومه جداً ؟

ذهبت الى غرفتها ، جاءها صوت الام ، نحن مدعوون عند بيت خالتك ، الا تذهبين معنا ؟ صاحت بها : كلا ، لارغبة لي ،

اذهبوا بدوني . ذهبت لتنام . ايقضوها في الخامسة قالوا لها : يجب ات تترك النوم ، سنذهب جميعاً . هزت راسها ، غسلت وجهها بالماء البارد ، عادت اليها يقظتها التامة ، وجدت نفسها وحيدة ومهجورة ، ودقات رتيبة لساعة جدارية تضرب في حائط الحجرة ، تجد لها صدى داخل البيت كله ، ونظرت الى الساعة الجدارية للمرة الثانية ، الساعة السادسة ، وبعدها تاتي السابعة سياتي الليل المدلهم في الثامنة او التاسعة وستظل وحيدة ومهجورة كانها معزولة عن كل شيء رغماً عنها . الحاجة اليه الان اكثر الحاحاً مما هي عليه من قبل . تطلعت الى وجهها في المرآة ، باللوجه الذي عذب صاحبته منذ سنوات .. وجهها ومسحت صفحته برفق ، ودارت على عقبيها كان البيت يضيق بوجودها ، ربما هي التي ضاقت به ، وقد استحال الى علبة صغيرة ضاغطه توشك ان تطبق عليها مرة واحدة ، اخرجت ثيابها من الدرج ، لو جاء الان في هذه الساعة من الأسى ، عندئذ ستؤمن بالمعجزات ، وضحكت لفكرتها بمرارة ، اتمت ارتداء ثيابها : «صدقيني لم اسمع بهذا الاسم من قبل ، شامل المدرس ، اهو لغز يابنيتي ؟ وتوقفت يدها لبرهة عن اغلاقها لفتحة ثوبها من الاعلى اذ تناها الى سمعها نباح كلب من مكان بعيد ، معزول وخيل اليها انه جاء فعلاً وتذكرت انه سالها في احد الايام عن بيتها ، كلا لايمكنه ان ياتي ، اخذت نفساً عميقاً اشبه بتنهيده اسى طاغي عليها . احكمت اغلاق ازرار الثوب جيداً . ايصح ويكون الامر مجرد خدعة ؟ محال . ايكون شامل المرس لغزاً لم تنتبه لحقيقته من البداية ؟ لايمكن ولكن كيف كيف جاء الى دائرة العمل ليغادرها بعدد ثلاثة اسابيع ، الا يبدو الأمر غريباً وفوق طاقتها على التصور ؟

الا يوحيها بعضاً من هذا مؤامرة دبرت لها بدافع من احد ؟ اي احد يمكنها ان تشك به ؟ لااحد غير الزوج يمكن ان يقفز الى راسها ، كلا ، ليس الأمر بهذا اليسر من العبث ، كلا ، سيكون من المضحك حقاً ان تقع فريسة اوهام اكبر من طاقتها،وتراجعت عن مخيلتها كل الحالات الخبيثة التي يمكن لها ان تفسد روح ذلك القرار القاطع مع نفسها ، ستبحث عنه حتى تعثر عليه ، وستثنيه عن قراره بالنقل الى ايه دائرة آخرى لن تفوت الفرصة عليها ، وتضيع ماكان ممكناً ان يكون امراً بهيجاً ، اخرجت ورقة العنوان وتاملتها بعض الوقت ، كانت قد انتهت من زينتها ، ولم يعد امامها الا مغادرة البيت واغلاق الباب الخارجي وراءها ، وقد قبضت بيدها على ورقة العنوان ، كانها تقبض على جسد طائر قريب الى قلبها .

ماذا تريد ... ؟

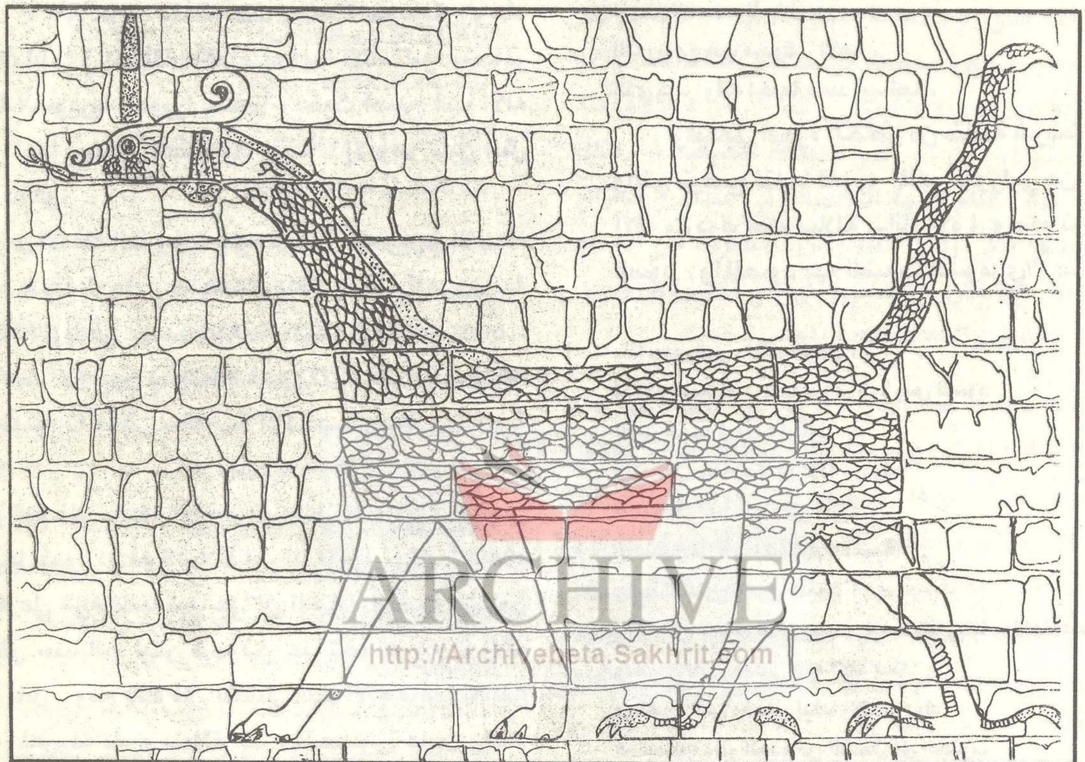
○ عبد الرحمن طهمازي

أريدُ
أريد
أريد هواءً لايهزا من رئتي
أريد ربيعاً لم ينضج
أريد ربيعاً مشتركا
أريد مليكة قلبي تشكر حَبي ، اوّاها
أريد نياماً يشتركون بإيقاظي
أريد ربيعاً لايتاهب للصيف
وربيعاً ينهارُ عليّ ليصفو طبعي
أريد دماءً لاينقصها جرح
وجراحاً لايُعميها الدم
أريد
أريد
أريد ظلاماً يتكشف لي
وضياءً لايكشفني
أريد طريقاً للهجرة لاتسلكه العودةُ
أريد الإلياذة لاتكتبها الأوديسّا
أريد قصائد تتخطّى عار الدهشة مستهلكة فحواها
وقصائدأخرى لاتجثم في ظلّ الكلمات
أريد كلاماً يكفل صمتي
وسلاماً تتساوى فيه الرحمة والأعذار
أريدُ سؤالاً لايتبنى أجوبتي
أريدُ أباً لاينساني
وأباً أنساه

أريد
أريد
أريد سباقاً بين الحرّية والآهات
أريد ملوكاً يحتفلون بخلع التيجان
أريد طيوراً لاترهن أجنحةً في صومعة الحبّة
أريد لساناً لايُحرجُهُ المستقبل
أريد حصاةً يجلوها صمت الآبار
أريد جذوراً تضحك من طغيان الأغصان
أريد عواءً تختضّ له أوصال الذؤبان
أريد سقوفاً عاليةً من مدنٍ صُغرى
أريد رعوداً لاتتلاطف في البرق
وبروقاً لاتتعجل في الغيم
أريد
أريد
أريد رماداً يتوقّعُ نارا
أريد كلاماً لاتتماسك فيه الاصوات
أريد زماناً ملتوياً يجتذب الأحلام
أريدُ نساءً عربيات
يثقن كثيراً بالحُبّ
ورجالاً يقبلهم تعريف ما
أريد
أريد
أريد شوارع كالسفن
وفضاءً تتذكّرُ فيه روحي بَدَني

الاله مردوك والملاحم الخاصة به

◆ الدكتور فوزي رشيد



رمز الاله مردوك

على الرغم من الشهرة الواسعة التي يتمتع بها الاله مردوك ضمن الانتاجات الادبية والدينية لسكان بلاد وادي الرافدين ، إلا ان مدلول اسمه لايزال موضع نقاش المتخصصين في مجال الدراسات المسمارية ، ولم يستقر بعد فيما اذا كان اسمه سومرياً ام بابلياً ، ولذلك يوجد بين الباحثين من يعتقد بان اصل الاسم سومرياً ، وهو مشتق من اصوات العلامات المسمارية التي يكتب بها الاسم نفسه وهي AMAR.UTU والعلامة AMAR تعني «العجل» والعلامة UTU تمثل اسم اله الشمس باللغة السومرية . وبما ان اسم اله الشمس يلفظ بالاصل UTUK وحرف ال (K)يسقط عندما لا ياتي بعده حرف علة ، لذلك فان اصل الاسم هو :ـ AMAR.UTUK وبسقوط حرف ال (A) الموجود في بداية المقطع AMAR وسقوط حرف ال (U) من بداية المقطع UTUK ، يصبح لفظ الاسم (MARTUK) ، وبما ان البابليين قد حولوا تقريباً كل حرف (T) في الكلمات السومرية التي اقتبسوها الى (D) ، لذلك أصبح لفظ الاسم MAR.DUK . وهذا التعليل على الرغم من تعقيده الا أنه ينسجم مع لفظ العلامات التي يكتب بها اسم الاله وينسجم ايضاً مع معاني العلامات المسمارية التي يكتب بها والتي تعني «عجل اله الشمس» . ومع ذلك هناك باحثون اخرون يميلون الى الاعتقاد بان اسم الاله مردوك هو أسم بابلي الاصل ويتألف من المقطعين MAR.DUKU ، وكلمة MAR باللغة البابلية تعني «ابن» و DUKU تعني «التل المقدس» ، وموقع هذا التل في الفضاء ويمثل في معتقد البابليين مجلس الالهة . وموقعه في الفضاء الى الاعلى من الجبال الكائنة الى الشرق من منطقة بابل ، ويقصد بها سلسلة جبال حمرين . وهذا التعليل لاسم الاله مردوك

منطقي من جهه وصحيح من الجهة الاخرى . هذا وقد يستغرب القارىء ويقول كيف يمكن لاسم هذا الاله ان يكون سومرياً مرة وبابلياً في المرة الاخرى ، ولتوضيح ذلك نشير الى ان الاله مردوك قد عرف منذ فترة العصر السومري القديم ، حيث ان المعلومات المتوفرة تؤكد على ورود اسمه على لوحة نذرية من زمن ملك سلالة كيش المدعو «يسالم» حوالي ٢٦٠٠ ق .م[1] ، ولذلك كتب بصيغة سومرية ، وعند سيادة البابلين في المنطقة وتقديسهم لهذا الاله قاموا بتحوير الصيغة السومرية تحويراً بسيطاً ، بحيث اصبح اسم الاله مردوك بابلياً ويعطي معناً كاملاً ايضاً ، إلا وهو «ابن التل المقدس دوكو» .

ومن الامثلة التاريخية على مثل هذا التحوير في الاسماء هو اسم مدينة اربيل ، حيث كان يلفظ باللغة السومرية (UR.BI.LUM)ويعني بهذه اللغة «مخلص الاله بيلوم» . وعندما ساد الاكديون في المنطقة تحور الاسم الى ARBA.ILUM لكي يصبح ذا معنى باللغة الاكدية ويعني «الالهة الاربعة» .

واقدم ذكر يصف الاله مردوك على انه الاله الرئيس لمدينة بابل يعود الى فترة سلالة اور الثالثة[2] ، وان دلت هذه الحقيقة على شيء فانما تدل على ان الكتابة النذرية من زمن ملك كيش «ميسالم» ليس فيها ذكر على تخصص هذا الاله بمدينة بابل . ومع ذلك فان انتشار اسم الاله مردوك ضمن المنطقة المعروفة باسم منطقة اكد ، المحصورة مابين بغداد والديوانية ، ماهو الا الدليل الذي يربط علاقة الاله مردوك باقوام الجزيرة العربية ، ويؤكد في الوقت نفسه على عدم وجود اية صله بينه وبين السومريين بدليل ان كتابات العصر السومري القديم ٢٨٠٠ ـ ٢٣٤٠ ق . م والتي جاءتنا من منطقة سومر ، المحصورة مابين سوق الشيوخ والديوانية ، لم تحتوي اطلاقاً على اي ذكر للاله مردوك .

واقدم ذكر موسع للاله مردوك ورد في مقدمة وخاتمة شريعة الملك حموارابي ١٧٩٢ ـ ١٧٥٠ ق . م ، سادس ملوك سلاله بابل الاولى ١٨٩٤ ـ ١٥٩٤ ق . م . وفيما يلي نقدم ماجاء في مقدمة الشريعة على الاله المذكور[3] :ـ

«عندما (قضيا) الاله آنو المتسامي ، ملك الانوناكي
والاله اينليل ، سيد السماء والارض ،
مقرر مصائر البلاد ،
قضيا لمردوك ، الابن البكر للاله اينكي ،
(ان يتمتع) بقدسية الاله اينليل على كل البشر
وجعلاه عظيماً بين الايكيكي .....
آنذاك اسمياني الالهان آنو و انليل باسمي ،
حمورابي ، الامير التقي الذي يخشى آلهته .....
الملك القدير مجدد مدينة اريدو
مطهر عبادة معبد ابسو ،
الذي ينشر سلطانه على جهات العالم الاربعة .
المعظم لاسم مدينة بابل ،
الذي يبهج قلب مردوك ، الاهه ،
الذي كرس وقته لخدمة معبد ايساكيلا» .

وفيمايلي الجزء الخاص من خاتمة شريعة حمورابي ، والتي توضح لنا ما قام به الملك حمورابي من بعد ماخوله الاله مردوك حكم سلالة بابل الاولى وحكم ذوي الرؤوس السود ، والمقصود بهم الشعب السومري[4] :ـ

«انا حمورابي ، الملك الكامل ،
لم اكن مهملاً او مزعجاً لذوي الرؤوس السود
الذين قدمهم لي الاله اينليل
واودعني مهمة حكمهم الاله مردوك
لقد بحثت لهم عن اماكن امينه ،
واعنتهم على حل مشاكلهم القاسية
وجعلت النور يشرق عليهم .
وبالسلاح الفتاك الذي وهبني اياه الاله زبابا والالهة عشتار ،
وبالراي الذي هداني اليه الاله اينكي ،
وبالقدرة التي منحني اياها الاله مردوك
استاصلت دابر العدو من الشمال الى الجنوب
وانهيت الحرب وارحت البلاد» .

مما تقدم الآن واضحاً بان والد الاله مردوك هو الاله اينكي ، اله الماء والارض والحكمة ، وان معبده في مدينة بابل يسمى (E.SAG.ILA) ومعناه الحرفي المعبد الذي يرفع راسه عالياً .

اما زوجته فقد ورد اسمها في النصوص المسمارية بصيغة «صربانيتوم» والذي يعني «الفضة المضيئة» وهي في الوقت نفسه الالهة الخاصة بالحوامل ، ولذلك يعتقد بان الاسم صربانيتوم محور قليلاً عن الصيغة (Zer hanitu) والتي تعني «خالقة البذور» . وابنه هو الاله نابو ، اله الكتابة والمعرفة ، والاله الرئيس لمدينة بورسيبا المجاورة لمدينة بابل[5] .

وعندما عظمت مكانة مدينة بابل في زمن الملك حمورابي وخلفائه واصبحت عاصمة لسلالة بابل الاولى التي تمكنت

من اقامة دولة واسعة الارجاء ارتفع شان الاله مردوك وصار مقدساً في جميع البلاد ، ولهذا السبب اعتبرت قصة الخليقه البابلية الاله مردوك على انه هو الذي قام بخلق الانسان وهو الذي قرر قيامه بالعمل ، الذي كانت تقوم باداته الالهة قبل خلقه وعلاوة على ذلك فقد انتقلت منذ ١٤٠٠ ق.م طقوس الاله مردوك الى منطقة اشور فاصبح منذ ذلك الحين كمنافس مزاحم للاله اشور في منطقة اشور ذاتها . ومادام الاله مردوخ لايمثل مظهراً محدداً من مظاهر الطبيعة كالاله اينليل ، اله الهواء والاله اينكي ، اله الارض والماء والاله آنو ، اله السماء ، بل هو رمز للسلطة السياسية ، لذلك انيطت به مهام معظم الالهة الرئيسة التي عبدت في العراق القديم ، ولهذا فقد ورد في النصوص المسمارية على انه اله الحكمة واله طرد الارواح الشريره وشافي الامراض وسيد القنوات والحقول والاله الحاكم والمجلب للضياء .

وللاله مردوك عدة رموز ، الاول هو الرمز المستخدم على جدران شارع الموكب في مدينة بابل ، والذي هو عبارة عن حيوان مركب كل عضو فيه ماخوذ من حيوان يختلف عن الحيوان الماخوذ منه العضو الاخر . وهذا الحيوان المركب يدعى باللغة البابلية «الموشخوشو» ، اما رموزه الاخرى فقد ظهرت على احجار الحدود ، حيث يصور عليها احياناً بدكة معبد مع حيوان الموشخوشو او دكة معبد موضوع فوقها اداة المر .

وعلاوة على ذلك فلاله مردوك اسماء كثيرة بلغ عددها خمسون اسماً ، غير ان عدداً قليلاً منها لم تصلنا كاملة ، اما الاغلبيه فقد تم التعرف عليها وعلى ماتدل عليه ، وفيما يلي نقدم ماهو واضح من اسماء هذا الاله الخمسين(١) :ـ

D. AMAR. UTU عجل اله الشمس

D. MAR. UTU ابن اله الشمس

D. MARR. UTU مر اله الشمس

D. MA. RU. UK. KU الاله الخالق

D. BARA. SA. KUS. U الجالس على العرش العالي

D. ASA (R). LUHI الاله (مردوك) هو المعزم

D. NAM. RU المعزّم

D. ASAR. NAM. TI. LA واهب الارض الخصبة والحياة

D. ASAR. NAM. RU. واهب الارض الخصبة ، المعزّم

D. ASAR. RI واهب الارض الخصبة

D. ASAR. ALIM واهب الاراضي الكثيرة

D. ASAR. ALIM. NUN. NA واهب الاراضي الاميريه الكثيرة

D. TU. TU الخالق ، المجدد

D. ZI. UKKIN. NA حياة مجمع الالهة

D. ZI. KU الحياة المقدسه

D. AGA. KU التاج المقدس

D. TU. KU ذو الكلمة السحرية الطاهرة

D. SA. ZU العارف بالقلوب

D. SUH. RIM الطارد للاعداء

D. SUH. GU. RIM المبيد للاعداء

D. SAH. RIM الطارد للاشرار

D. SAH. GU. RIM المبيد للاشرار

D. GIL... اله اللهب ...

D. A. GIL. MA الخالق للامواج

D. ZU. LUM. MAR المجهز للتمر

D. MU. UN. MU. الباني !

D. GIS. NUMUN. AB. BA اله حيامن الرجوله

D. GIS. KUL. AB. BA اله حيامن الرجوله

D. LUGAL. AB. DUBUR الملك ذو القاعدة المتينة

D. PA. GAL. GU. EN. NA الاخ العظيم (مالك) قوة الاسياد

D. LUGAL. DUR. MAH ملك العظماء

D. A. DU.NUN. NA الناصح الاميري

D. MAR. DU. KU ابن التل المقدس

D. LUGAL. LA. AN. NA ملك وفرة السماء

D. LUGAL. UG. GA ملك الموت

D. NI. KIN. GU الذي ينقل بعيداً

D. KIN. MA الموجه

D. E. SIZKUR اله بيت الصلاة

D. GIBIL اله النار

D. ADDU اله الرعد

D. NI. BI. RU اله المعبر

D. BEL. MATATI سيد جميع البلدان

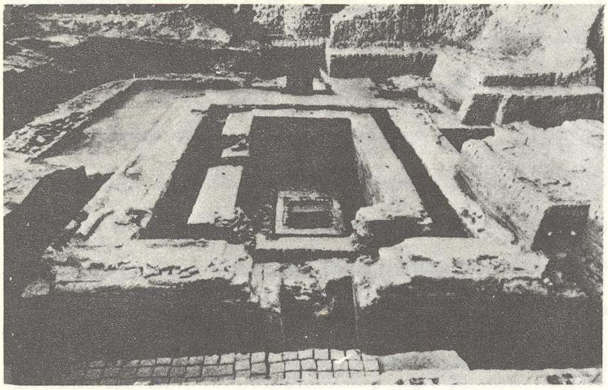
NINNU. AM انه الخمسين ، اي ان الرقم خمسين يرمز اليه

قصة الخليقة البابلية

قبل الدخول في صلب الموضوع علينا ان نذكر ان القصة المذكورة هي ليست القصة الاولى في هذا الخصوص، حيث ان النصوص المسمارية المتعلقة بخلق الكون والانسان قد جعلت من الاله اينليل هو الخالق الاول وبينت لنا على ان البشر قد نبعوا من الارض مثلما ينبت العشب، ولذلك نعتقد بان منشأ هذه القصة كان في الاقسام الشمالية من العراق وخلال الفترة المحصورة مابين ٨٠٠٠ - ٥٠٠٠ ق.م، لان الحضارات الزراعية الشمالية مثل حضارة سامراء وحلف كانت تعتمد اساساً على المطر ولذلك صار للاله اينليل اله الهواء الدور البارز والمهم عندهم، لأنه هو الذي يتحكم في جلب الغيوم الممطرة وابعادها ولذلك اعتبر الخالق للكون وللأنسان.

وعند انتقال الانسان الى القسم الجنوبي من العراق وممارسته لعملية السقي تسبب ذلك في ظهور اهمية الاله اينكي، اله الماء والارض ففاقت اهميته اهمية الاله اينليل، لان الجنوب الذي أعتمد السقي في ري مزروعاته لا يهمه ان مطرت السماء او لم تمطر، ولذلك أصبح الاله اينكي هو الاله الخالق للكون وللأنسان، كما وان اينكي قد خلق الانسان بعد ان صاغ اعضائه من الطين... وبسبب انتشار الملوحة في الاقسام الجنوبيه من العراق فقد بدأت اهمية الاله اينكي تفقد مكانتها تدريجياً حتى ظهر الاله مردوك، اله سلالة بابل الاولى والممثل لسلطتها السياسية، ولذلك اصبح الاله المذكور هو الامر بخلق الكون والانسان. وفيما يلي نقدم ملخصاً للقصة التي جعلت من الاله مردوك بطلاً لأحداثها :-

«حينما في العلي لم يك للسماء اسم وفي الدنا لم تك الارض شيئاً مذكوراً لم يك في البدء شيء يذكر سوى العماء المكون من عنصرين الهيين اولهما ابسو الذي يتمثل في المياه الجوفيه العذبه وثانيهما تيامة المتمثلة بالمياه المالحة. وكانت مياههما في الاصل مختلطة، ولم يكن قد ولد اي من الآلهة بعد ولا ذكرت اسماؤهم، ثم تولدت منهما الالهة الاخرى باجيال متعاقبة، أولهما الهان هما «لخمو» و «لخامو»، وبعد دهور طويلة جاء ايضاً الى الوجود الهان اخران هما «انشار» و «كي شار»، وقد انجب هذان الالهان بعد مرور أزمان طويلة الاله آنو، اله السماء. وقد صار انو غريماً ونظيراً لأبائه الالهة القديمة. وجاء من بعد ذلك الالهة


بقايا مدخل العالم السفلي - الوركاء

الحديثة الاخرى مثل «ايا» اله الماء والارض، الذي كان متحلياً بالمعرفة والحكمة والقوة اكثر من آبائه، وبعد حين تحزب جيل الالهة الحديثة واساؤا الى ابائهم القديمة ولاسيما الى أمهم «تيامة» وابيهم «ابسو»، كما وارادت الالهة الحديثة ان تستبد يشؤون الكون وتنظيم وفق اهوائها وكانت الالهة الحديثة تمثل الحركة والعمل في حين ان الالهة القديمة تمثل السكون والركود والعماء، ولذلك اساءت حركتهم الاله «ابسو» اكثر من امهم «تيامة» فعزم على ابادتهم جميعاً وارجاع نظام الكون الى سابق عهده وكاد يفتك بهم على الرغم من معارضة زوجته «تيامة». وفي اللحظة الحاسمة يعلم الاله «ايا» بالخطة المبيتة، فحزم امرة والتجأ الى سحره المقدس فالف اقوى رقية وقراها على اله المياه الجوفيه «ابسو» فأحل فيه السبات فكبله وقتله وابتنى في جسمه، اي في المياه الجوفيه بيته المسمى «اينكور»، والذي يصور عادة بجرة يتدفق من على جانبيها سيل من الماء، وسكن فيه هو وزوجته. وولد للألة ايا وزوجته ابن هو مردوك الذي كان على أتم مايكون من كمال الخلقه، فقد كان فاتن القوام وكانت عيناه تشعان بالحياة، اما مشيته فقد كانت مشية العظماء، كان كامل الاعضاء والاطراف الى حد لايصدقه العقل، فسر به ابوه وفضله على غيره فعلا قدره على من سواه الالهة.

وبعد فترة من مقتل الاله ابسو عزمت زوجته الالهة تيامه على الانتقام من الالهة الحديثة لمقتل زوجها واخذت تعد العدة لذلك، فقامت بخلق انواعاً كثيرة من العفاريت المخيفة والشياطين والافاعي وسلحتها باسلحة فتاكة ونصبت عليها أحد الالهة العتيقة هو «كنكو» وجعلته زوجها ايضاً وزودته بالسحر واودعت عنده الواح القدر، وهيأت جموعها للبدء بحرب الالهة

وللمرة الثانية يقوم الاله ايا بالكشف عن الخطر الذي

اخذ يتهدد الالهة الحديثة ، حيث ذهب الى حد جده الاله «انشار» واخبره بما عزمت عليه تيامة من افناء الالهة ، فلما سمع الاله انشار بذلك ثارت ثائرته وضرب فخذه وعض شفتيه وأمر الاله ايا ان يذهب لقتال تيامه ، ولكنه جبن لأنه خاف من جموعها وكذلك الحال مع الاله آنو ، الذي انهزم منها ، ولذلك اقتضى الامر ان تعمل الالهة الحديثة وهم متحدين جميعاً .

وبناءً على ذلك فقد اجتمعوا في مجلس الشورى المقدس (ندوة الاقدار) وحاولوا ارسال جملة آلهة للصلح مع تيامه ، ولكن جهودهم ذهبت سدى . وفي ندوة الاقدار اجتمع الالهة مرة اخرى في وليمة ، اكلوا فيها وشربوا وغنوا ، فزال خوفهم وقرروا انتخاب بطل من بينهم ليتولى عنهم النزال ، فانتخبوا الاله مردوك وجعلوه ملكاً عليهم ، واقاموا له عرشاً فاخراً فتصدر مردوك المجلس قبالة آبائه الالهة . وعندئذ بايعوه قائلين : انت الاعظم اجلالا بين الالهة ، فقرارك لايدانيه شيء وامرك هو امر السماء ومنذ هذا اليوم ستكون كلمتك ثابتة لاتتغير ، فمن شئت ان ترفع او تخفض فامره منوط بيديك . اجل ستكون كلمتك هي الصحيحة وسيكون قرارك معصوماً من الخطا ، ولن يتخطى حدودك اي من الالهة .

يامردوك انت بالحق من يثار لنا ، هانحن نبايعك على ملوكيه الكون باجمعه ياسيدنا انقذ حياة من وضع ثقته فيك وعسى ان تزهق حياة كل اله اقترف المعصيه . ولكي تتاكد الالهة من قدرته وسلطته الجديدتين وضعوا رداءً في وسطهم وقالوا للاله مردوك : قل كلمة فسيختفي الرداء وبكلمة اخرى سيعود الرداء ، ففعل واذا بالرداء يتلاشى وبكلمة اخرى من عنده عاد الرداء ثانية .

فلما رأى الالهة فعل كلمته فرحوا كثيراً وسجدوا له قائلين : «حقاً أن مردوك ملك !» فزودوه قوساً وسهماً عجيبين وصنع له ايضاً شبكة ثم جعل الرياح الابع تتمركز في اماكنها لكي لايفلت احد منها ، الريح الجنوبية والشمالية والشرقية والغربية . وعلى مقربة من جنبه ظل يحمل الشبكة ، هدبة ابيه الاله آيا ، ثم اطلق الريح الشريرة والريح الدوارة والاعصار والريح الرباعية والريح السباعيه والعاصفة الهوجاء وريح اخرى لا نظيرلها . اجل ! لقد اطلق كل الرياح التي جاء بها ، الرياح السبع كلها وقفت خلفه لتهيج احشاء تيامة عند بدء المعركة . ثم استدعى البطل عاصفة الطوفان ، سلاحه العظيم . وامتطى العربة العاصفة ، الكاسحة المرعبة . وشد اليها فريقاً من اربعة : القاتل ، والحاقد والدواس ، والخطاف ، لهم انياب قاتله تحمل السم ، كانوا متمرسين في الدمار ماهرين في الخراب ، وجعل الى يمينه القارع المرعب في المعركة والى يساره الضارب الذي يدرأ كل الطامعين .

ولما تقابل الاله مردوك مع تيامة بدات هذه تتلو سحرها ولكن لم تؤثر في مردوك . وبعد تبادل كلمات السباب نشر الاله شبكته واصطادها فيها ، واطلق الرياح الشريره فدخلت في جوفها فانتفخ بطنها فبقره وذبحها وحاولت جموعها ان تهرب ولكن الاله مردوك لم يدع احداً يفلت من يده فجمعهم في شبكته ومعهم قائدهم «كنكو» فاخذ منه الواح القدر وختمها بختمه واحتفظ بها في صدره ، ثم رجع الى تيامه وهشم راسها وقطع مجاري الدم في جسمها فتصاعد منه الدم مع الرياح ولما رآه الالهة سروا وهتفوا ممجدين باسم الاله مردوك ، ثم قسم جسمها قسمين ، جعل النصف الاعلى منه سماء ومن نصفه الاسفل ارضاً وعين في السماء مناطقها وبروجها ومواضع الالهة وبروج الكواكب ووقت الاوقات وحدد الفصول[7] .

وبعد فترة من ذلك بدات الالهة تتذمر وتتشكي من العمل فتمنت ان يخلق من يقوم عوضاً عنها بالعمل ، فقام الاله مردوك بخلق «لوللو» الذي صار اسمه فيما بعد الانسان . وفيما يلي ترجمة الجزء الخاص بخلق الانسان من قصة الخليقة البابلية :ــ

«بعد ان سمع الاله مردوك كلمات الالهة ،
تحرق قلبه من اجل ان يخلق الكمال
وعندها اخبر الاله ايا بقراره ،
وشرح له خطة العمل التي رسمها في ذهنه .
اريد ان يحضر لي الدم والعظام ،
اريد ان خلق «لوللو» الذي سيكون اسمه الانسان ،
اريد حقاً ان اخلق الانسان ،
لأني اريد ان القي عليه عناء الالهة حتى تنعم هي بالراحة ،
واريد ان اجعل طريق الالهة محاطاً بالابداع ،
واريدها ان تبجل جميعاً وبشرط ان تقسم الى قسمين .
فاجابه الاله ايا ، واثناء الاجابة
عرض على الاله مردوك خطة اسعاد الالهة ،
وقال لمردوك ايضاً : يجب احضار اخوانك ،
لنذبحه ونصنع منه البشر ،
وليت الالهة العظام تتجمع الآن .
ويجلب الاله صاحب الاثام ، وتعترف عليه الالهة

جمع الاله مردوك الالهة العظام
وبلطف امرهم ان يقدموا المشورة ،
وبينما كانت الالهة تستمع لكلامه
قال الاله مردوك ، الملك ، مخاطباً آلهة الانوناكي
فان كنتم آلهته الانوناكي حقاً
فسوف اصنعكم الآن تحت القسم واطلب منكم الحقيقة
من منكم تسبب في نشوب احرب ؟
تيامات اثارتها ونظمت الثورة .
عليكم احضار الذي تسبب في نشوب الحرب
لانني اريد ان احمله وزرها لتعيشوا انتم بهدوء
آلهة الانوناكي ، الالهة العظيمة قد ردت
على مستشارها وعلى سيدها :
«كنكو» هو الذي تسبب في نشوب الحرب ،
وتيامات قد اثارتها ونظمت الثورة .
فربطوا كنكو وجاءوا به الى الاله ايا
وحملوه وزر جرومته وسفكوا دمه ،
ومن دمه خلق الاله ايا البشر
وحمله (اي حمل الانسان) عناء الالهة وتحررت هي من العمل
وبعد ان خلق الحكيم ، الاله ايا البشر
حملهم عناء عمل الالهة .
وعندها قسم الاله مردوك ، ملك الالهة
آلهة الانوناكي الى قسمين علوي وسفلي ،
وضع ٣٠٠ في السماء كحراس لها ،
ثم ثبت طرق الارض
وترك ٦٠٠ اله يسكنون في السماء والارض
وبعد ان قدم لهم نصائحه
فتحت آلهة الانوناكي فاها وقالت مخاطبة الاله مردوك سيدها
اله القمر ، سيدنا قد حررته من عناء العمل
كيف يمكننا ان نعبر لك عن شكرنا[٨] .

لقد ذكرنا بان طقوس الاله مردوك قد انتقلت الى منطقة اشور منذ حوالي ١٤٠٠ ق . م ، واصبح الاله المذكور منافساً كبيراً للاله اشور اله المنطقة ذاتها ومن الادلة التاريخية على ذلك هو عثور المنقبين على نص ديني يعود الي زمن الملك الاشوري توكلتي ننورتا الاول ١٢٤٣ - ١٢٠٧ ق.م يوضح لنا مراسيم احتفالات مدينة اشور بعيد اكيتو ، اي عيد رأس السنة الخاص بالاله مردوك وفيما يلي ما امكن ترجمته من النص المذكور[٩] :

١- ....
٢- جرة من حجر اللازورد الصناعي مليئة بالشراب
٣- ...... كل هذه .....
٤- ...... ملابس بيضاء ، لباس من ......
٥- .... من الحجر ومغطى بالذهب
٦- جرة من حجر اللازورد الصناعي مليئة بالشراب .....
٧- .... كل هذه هي هدايا النذور ... يضع الملك
٨- هذه الهدايا النذريه في مدخل معبد الالهة عشتار
٩- وحالما يجلب الملك الهدايا النذرية تخرج الالهة
١٠- فيتصدر الكاهن الالهة ، والملك يضع نفسه في مقدمة الالهة
١١- الكهنة يدعون الاله مردوك ان ياخذ مكانه على كرسي القضاء العالي
١٢- ولا يدعون بقية الالهة لأخذ اماكنها
١٣- وعلى موقد من الطابوق يضع الكاهن
١٤- الفحم ، ويقدم خروف حي امام الاله مردوك .
١٥- ثم يقطع الخروف الى نصفين ويوضع على الموقد .
١٦- نصف قا (٨٤٢و. لتر) من خشب الصنوبر ونصف قا من خشب الارز المقطع وثلاثة اوعية .
١٧- مليئة بالطحين المحملا ، ينثرها الملك بدل الكاهن على الخروف .
١٨- وجرة مليئة بالشراب واخرى مليئة بالجعه يصبها حول الموقد ،
١٩- على الارض . والكاهن يسلم الاله مردوك ماءً ليغتسل
٢٠- يدخل الكاهن على الاله مردوك والملك يسير امام الاله .
٢١- يسير الملك مسافة سبعة كيلو مترات ، ثم يراح الاله مرددوك ، فيضحي له الملك خروفين .
٢٢- على ان توجه رؤوس الخراف باتجاه الاله مردوك .
٢٣- ثم يسكب الملك جرتين مليئتين بالشراب على الارض .
٢٤- عندما يجتاز الاله مردوك والالهة عتبة بوابة المدينة .
٢٥- يراح الاله مردوك في مكان مغلاق البوابه فترة من الوقت ، ومن ثم يواصل المسير .
٢٦- يضحي الملك خروفين امام الاله مردوك ويكون راساهما
٢٧- موجهين الى الاله مردوك . جرتين مليئتين بالشراب
٢٨- يصبهما الملك على الارض ، ثم يدع تمثال الاله مردوك يكمل مسيرته .
٢٩- ويقوده الى شاطىء النهر ، ومن ثم يضحي خروفين الى الاله مردوك وراساهما
٣٠- موجهان الى الاله . جرتين مليئتين بالشراب
٣١- يصبهما الملك . الاله مردوك وزوجته الالهة صربانيتوم وابنه الاله نابو
٣٢- يقادون الى السفينة ، الاله «ايا» على ...

٣٣- ..... الالهة على السفينة ....
٣٤- .... (بقية النص مفقودة)

هذا وقد يتساءل القارىء عن السبب الذي ادى الى احتفال الاشوريين بعيد راس السنة الخاص بالاله مردوك . ولتوضيح ذلك نقول ان الملك توكلتي ننورتا الاول قد تمكن من فتح مدينة بابل وضمها الى مملكته فترة من الزمن . واثناء ذلك اخذ تمثال الاله مردوك ونقله الى منطقة اشور ، ولهذا فقد اقام له معبداً خاصاً لاحتفالات عيد راس السنة بالقرب من مدينة اشور ، اي في المدينة التي بناها شمالي اشور والتي اسماها باسمه «كارتوكلتي ننورتا» ، اما اسمها الحالي فهو تلول العقر .

وهذا الاهتمام من قبل الملك توكلتي ننورتا الاول بالاله مردوك يهدف ولاشك الى كسب رضى سكان منطقة بابل من جهة ولابراز سيطرته من الجهة الاخرى على جميع البلاد . والشيء نفسه حدث في زمن الملك سنحاريب ٧٠٤ - ٦٨١ ق.م حيث ان بيت اكيتو ، الذي بناه الملك المذكور لم يخصص للاله اشور وانما كان مخصصاً للاله مردوك[١٠] .

لقد ذكرنا فيما تقدم بان الاله مردوك لايمثل قوة معينة او مظهراً من مظاهر الطبيعة كما هو الحال مع اغلب الالهة العراقية بل يمثل رمزاً للسلطة السياسية التي فرضتها سلالة بابل الاولى في حينه ، ولذلك انيطت بالاله مردوك صفات معظم الالهة ومن بينها صفة الاله تموز . وبسب ذلك عثر المنقبون في موقع اشور على نص مسماري يحتوي على تفاصيل نزول الاله مردوك الى جبل العالم السفلي[١١] . وفيما وفيمايلي خلاصة لترجمة النص المذكور :-

«ينزل الاله مردوك الى جبل العالم السفلي ، ثم يحتجز هناك ، وبعدها يبدأ احد رسل الالهة منادياً عمن يستطيع مساعدته واخراجه من جبل العالم السفلي ، فيذهب الى الجبل ويصل حتى البيت الواقع على حافته ، وهو البيت الذي استجوب فيه الاله مردوك عن سبب مجيئة الى العالم السفلي . وقبل ان ياتي الاله نابو من مدينة بورسبا من اجل انقاذ والده المحتجز يقوم الناس بالتفتيش عن الاله مردوك في المكان المحتجز فيه .

وفي هذه الاثناء تستنجد زوجة الاله مردوك بالاله سين ، اله القمر وبالاله شمش ، اله الشمس من اجل اعادة الحياة اليه . وعلى مايبدو ان الالهان المذكوران لم يتمكنا من عمل شيء ينجد الاله مردوك ، ولذلك تذهب بعدها الى بوابة المكان الذي احتجز فيه وتقوم بالتفتيش عليه هناك ، واضافة الى ذلك فقد وضعت حراساً ليقوموا بمهمة حراسة الاله مردوك مادام هو محتجز وبعيد في سجنه عن الحياة وعن الشمس والضياء . لقد اصيب الاله مردوك بجروح اثناء احتجازه في جبل العالم السفلي وكان الدم ينزف منها ، ولذلك تنزل اليه زوجته الالهة صربانيتوم لتمكث معه من اجل مسح جروحه والعناية به .

وعلى مايبدو من ترجمة النص ان ذهاب الاله مردوك الى العالم السفلي لم يك لوحده بل رافقه رجلان ، احدهما كان رجلاً مستقيماً واخر كان مجرماً ، ولهذا لم يؤخذ مع الاله مردوك الى العالم السفلي سوى الرجل المجرم والذي قطع راسه هناك . اما الرجل المستقيم فقد عين عليه حارساً واضافة الى ذلك فقد تم تعليق راس الرجل المجرم على رقبة سيدة مدينة بابل ، الالهة صربانيتوم ، زوجة الاله مردوك . وبعد فترة من ذلك تم اعادة راس المجرم الى مدينته بورسبا . وعند مجي الاله نابو من مدينة بورسيا لانقاذ والده من العالم السفلي راى وهو في طريقه ذلك الرجل الذي قطع راسه ، ورجاله ينوحون امامه .

وبعد ذلك ياتي منادي ويصف لزوجة الاله مردوك كيفية تجريده من ملابسه اثناء اقتياده الى العالم السفلي وتسليم ملابسه الى سيدة مدينة الوركاء ، الالهة عشتار ، التي قامت بسحبه اليها ، اي الى العالم السفلي غير انها قد عاملته بالرفق والرحمة .

واخذ يصف لها ايضاً كيف كان يترجى الالهة ويقول : ان اعمالي كانت اعمالاً جيدة ، ماهو ذنبي ؟ ثم ترجى الاله سين والاله شمس وطلب منهما ارجاعه الى الحياة . وفي هذه الاثناء كان الناس يصلون من اجل خروجه من باطن الجبل ويتوسلون ايضاً بالرجل الذي عين عليه حارساً لان يخرجه من جبل العالم السفلي ، ولذلك قام الحارس بارتداء ملابس احد السجناء وجلس مع الاله مردوك ، ثم تحدث مع مديرة شؤون البيت الذي احتجز فيه وقال لها : احرسي البيت وبيديك اخرجيه ، لان سيدة بابل التي ترتدي على ظهرها الصوف الاسود على صدرها صوف ملون قد مسحت بيديها الدم السائل من قلبه» .

وعند هذا الحد يكون النص غير مفهوم ، ومع ذلك يبدو من خلال ما تبقى ان الاله نابو يتمكن من تحرير والده من العالم السفلي وتبدأ بذلك احتفالات راس السنة التي يتم فيها تلاوة قصة الخليقة التي مر ذكرها .

وقبل ان ننتقل الى فقرة اخرى علينا ان نتعرف عن

السبب الذي دفع بالاله مردوك للذهاب الى العالم السفلي ، حيث لم يحتوي النص اعلاه على اية اجابة واضحة بخصوص هذا التساؤل . ولتوضيح ذلك نشير الى الشبه الموجود بين ماحل بالاله تموز ضمن الاسطورة المعروفة باسم «نزول الالهة اينانا الى العالم السفلي والاله مردوك في الاسطورة اعلاه ، وبما اننا نعلم بان الاله تموز لم ينزل الى العالم المذكور إلا ليكون بديلاً عن الالهة اينانا ، بينما نزول الاله مردوك لم يك يهدف لأن يكون بديلاً عن احد ، ولذلك نعتقد بان نزوله الى العالم السفلي كان لنفس الغرض الذي قامت من اجله في السابق الالهة اينانا بالنزول الى العالم السفلي الا وهو السيطرة على العالم المذكور وانقاذ البشرية من الموت ، لأن ماحصل معه يماثل الى حدٍ كبير ماحصل مع الالهة اينانا . ولكي تكون الصورة واضحة امامنا نقدم في ادناه خلاصة مقتضبة لأسطورة نزول اينانا الى العالم السفلي :-

« لقد قررت الالهة اينانا النزول الى العالم السفلي من اجل السيطرة عليه وانقاذ البشرية من الموت . وعند وصلها الى العالم المذكور احتجزت هناك من قبل اختها «ايرش كيطال» الهة العالم السفلي ، على شكل جثة هامدة لاحراك فيها . وبعد تدخل الاله اينكي (ايا) اليه الماء تعاد الحياة الى الالهة اينانا ، ومع ذلك لم يسمح لها من العالم المذكور مالم تقديم بديلاً عنها ، ولذلك ارسل معها مجموعة من الشياطين لجلب البديل عنها . وصلت الالهة اينانا الى مدينة الوركاء وشاهدت زوجها الاله تموز ، الذي لم يكترث لاحتجازها في العالم السفلي قالت لمن كان معها من الشياطين : هذا هو بديلي ، خذوه الى العالم السفلي ، فهجم عليه الشياطين . وربطوا يديه ورجليه بالحبال وانها لوا عليه ضرباً بالفؤوس ، وبعد ان استنجد باله الشمس تمكن من الفرار الى حضيرة اخته «كيشتن انا» فتبعته الالهة اينانا ومن معها من الشياطين الى نفس المكان ، وعند مقابلة اخت الاله تموز للألهة اينانا اخذت تتفاوض معها وقالت لها انني على استعداد لان انزل الى العالم السفلي لمدة ستة اشهر والستة اشهر الاخرى يقضيها اخي الاله تموز في العالم السفلي .

وعند موافقة الالهة اينانا على هذا الاقتراح اكتشفت بان الاله تموز هرب مرة اخرى ، غير ان ذبابة مقدسة جاءت الى الالهة اينانا وقالت لها انني اعرف مكان الاله تموز ، فماذا تكون جائزتي ان اعلمتك به الآن ، قالت لها سوف اسمح لك بالطيران في حانات الشرب . وعندما علمت الالهة اينانا بمكان الاله تموز من خلال الذبابه ، ارسلت شياطين العالم السفلي وجلبوه مقبوضاً عليه ، غير ان الالهة اينانا قد اخبرته بموافقة اخته للمكوث في العالم السفلي نصف سنة والنصف الاخر يتحمله هو نفسه .

وعلاوة على ماتقدم فان فقرات نزول الاله مردوك الى العالم السفلي تتشابه ايضاً مع احداث صلب السيد المسيح ودخوله القبر ثم صعوده الى السماء فالاحتفال بعيد الفصح . ولتوضيح ذلك نبين في نقاط احداث صلب السيد المسيح وصعوده الى السماء معتمدين في ذلك على ماجاء في العهد الجديد :-

١- تاسير السيد المسيح واستجوابه في بيت الكاهن الاعظم وفي بيت الحاكم «بلاطس» . وهذا مايتماثل مع تاسير الاله مردوك واستجوابه في البيت الواقع عند الجبل .

٢- يجلد السيد فيصاب بجروح ، وكذلك الاله مردوك يضرب فيصاب بجروح ايضاً .

٣- اقتياد السيد المسيح الى المكان الذي صلب فيه . والاله مردوك ايضا يقاد الى جبل العالم السفلي .

٤- يساق مع السيد المسيح ثلاثة مجرمين اثنان منهما يصلبان والمجرم الثالث الذي يدعى «باراباس» يطلق سراحه من قبل الشعب ومن قبل برطس ايضاً ، ولذا يصلب مع السيد المسيح . ومع الاله مردوك يؤخذ ايضاً مجرمان احدهم يقتل والاخر يفرج عنه ولم يؤخذ مع الاله مردوك الى العالم السفلي .

٥- عند موت السيد تمزق ستارة المعبد وتزلزل الارض وتتفسر الصخور وتبعثر القبور الموتى الى المدينة المقدسة . والشيء نفسه مع الاله مردوك فبعد ذهابه الى جبل العالم السفلي تعتري المدينة حالة من الفوضى والاضطرابات فيتقاتل الناس فيما بينهم .

٦- توزع ملابس السيد المسيح بين الجنود . والاله مردوك يجرد ايضاً من ملابسة عند دخوله جبل العالم السفلي .

٧- طعنة رمح في جانب السيد المسيح خرج منها الماء والدم ومريم المجدلانية مع امراتين اخريتين حاولنا دهن جثة السيد المسيح . ومع الاله مردوك تقوم ايضاً امراة بمسح الدم سال من قلبه .

٨- السيد المسيح في قبره يعني نزوله الى عالم الاموات بعيداً عن الشمس والضياء . والشيء نفسه مع الاله مردوك وهو محتجز في العالم السفلي .

٩- عين حراس عند قبر السيد المسيح . وكذلك الحال مع الاله مردوك فقد عين حراس لحراسته وهو محتجز في العالم السفلي .

١٠ـ مريم المجد لانيه وامراة اخرى تدعى مريم ايضاً جلستا قبالة قبر السيد المسيح ، مكثت كذلك الهة مع مردوك في المكان الذي احتجز فيه .

١١ـ نساء ومن بينهم مريم المجدلانيه اتين الى قبر السيد المسيح وفتشن عنه خلف باب القبر ، وبعدها وقوف مريم المجدلانيه وهي باكية امام القبر الفارغ لاعتقادها بان احدهم قد اخذ سيدها . والشي نفسه مع الاله مردوك ، حيث فتشن الناس عنه في المكاز الذي احتجز فيه وبالاخص زوجته ، الالهة صربانيوم .

١٢ـ يقام السيد من قبل الله عز وجل ، والاله مردوك ايضاً ياتي ابنه الاله نابو ويقوم باخراجه من جبل العالم السفلي .

١٣ـ خروج السيد المسيح من القبر وصعوده الى السماء ، ثم بداية عيده عيد الفصح ، الذي يصادف كذلك في الربيع ، ويعتبر كذلك احتفالاً بمناسبة انتصاره على قوى الظلام ، والشيء نفسه مع الاله مردوك ، حيث تبدا احتفالات عيد راس السنة عودته ثانية الى الحياة[١٢] .

وفي الختام نود ان نشير الى ان النصوص المسماوية قد اكدت على اشتراك المغنين والراقصين والممثلين المهرجين في احتفالات اعياد راس السنة البابلية[١٣] . وهذه الاشارة ولاشك تجعلنا نعتقد بان احداث نزول الاله مردوك الى العالم السفلي وخروجه منه كانت تمثل ، وانها في الوقت نفسه تمثل الاساس المتين الذي قامت عليه التراجيديا والكوميديا ، حيث ان احداث نزوله اي العالم السفلي ماهي الا احداثاً ماساوية ، بينما خروجه من العالم المذكور وبداية احتفالات الربيع هي الفرحة بعينها ، اي الكوميديا وذلك بسبب اشتراك المهرجين وماشابههم في الاحتفالات المذكوره .

وبناء على هذه الحقيقة فان المسرح الموجود حالياً في بابل هو مسرح بابلي مادامت الاحداث التي تمثل فيه احداثاً بابليه ووجودها يسبق فترة تحضر الاغرق ، ولذلك فانه من الخطا الكبير ان نستمر في تسميته بالمسرح الاغريقي ، لان مسرح مدينة بابل لايوجد مايماثله عند الاغريق ، ومن يدرك مبدا التطور قوانينه فلابد وان يقول بان المسرح اليوناني هو المتاثر بالمسرح البابلي وليس العكس . وان الجزء المستطيل من تركيبة المسرح البابلي يماثل كثيراً البناء الذي عثر عليه في مدينة الوركاء ويمثل المدخل الى العالم السفلي ، ومعني ذلك كانت تتم في هذا الجزء تمثيل الاحداث الخاصة بنزول الاله مردوك الى العالم السفلي ، اي الاحداث التراجيدية . وفي الجزء الاخر المدور كانت تجري الاحتفالات التي تقام بعد عودته ثانية الى الحياة ، اي الاحداث البهيجه اي الكوميدية .

◆ الملاحظات

1- YALE ORIENTAL SEIES, BABYLONIAN TEXTS (- YOS9, Nr2) NEW HAVEN

2- D.O.EDZARD, WORTERBUCH DER MY THOLOGIE,I,S.96.

٣ـ الدكتور فوزي رشيد ، الشرائع العراقية القديمة ، ١٩٧٩ ، ص ١١٣ ـ ١١٤ .

٤ـ المصدر السابق ، ص ٦٨ .

٥ـ انظر المصدر تسلسل رقم (٢) ونفس ايضاً .

٦ـ انظر حول دراسة الاسماء الخمسين الخاصة بالاله مردوك المصدر التالي :

ARCHIV FUR ORIENTFORSEHUNG &, 1936/ 1937, S. 191 - 214.

٧ـ الاستاذ طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، الدكتور فاضل عبد الواحد ، حضارة العراق ، الجزء الاول ، ص ٣٢٧ ـ ٣٣٠ .

٨ـ الدكتور فوزي رشيد ، حضارة العراق ، الجزء الاول ، ص ١٧٥ ـ ١٧٧ .

٩ـ راجحه خضر عباس النعيمي ، الاعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين ، اطروحة ماجستير لم تطبع بعد ، ١٩٧٦ ، ص ٧٦ ـ ٨٠ .

10- L.W KING, RECORDS OF THE REIGN OF TUKULTI - NINIB, I(- NINURTA), 96 &. 5-6

11- H. ZIMMERN, ZUM BABYLONISCHEN NEUJAHRSFEST, S. 4-9

١٢ـ راجحه خضر عباس النعيمي ، المصدر السابق ، ص ١١٨ ـ ١٢٠ .

13- J. RENGER, UBERLEGEN ZUR FUNKTION DES FESTES IN DER GESELLSCHAFT, IN ACTES DE LAXVIIE RENCONTRE ASSYRIOLO- GIQUE INTERNATIONALE BRUXELLES, 30 JUIN - 4 JUILLET, 1969, S. 77.

MUBABBILU مهرج ، قرقوز

MUMMELLU ممثل

MUSHTAPSU مصارع

ZAMMERU مغني

اغلاق النوافذ

ابراهيم عبد المجيد ●

- ١ -

لا دهشة . تركتها ورائي وأنا أعبر باب منتصف الليلة الباردة . قالت لي زوجتي «خذ الكوفية» قلت «أنا حران» . وسألتها ما اذا كانت وضعت في الحقيبة معجون الأسنان فأومأت وارتعشت أهدابها . قلت لها أن تضع إبرة وخيطا أيضا فاحمّر أنفها وكادت تدخل في البكاء . أدركت هي أني أحاول أن أجعل هذه الرحلة سفراً عاديا ، وأدركت أنا أن ذلك مستحيل ، لكنها فعلتها ووضعت في الحقيبة الابرة والخيط .

- ٢ -

كنت أقف من الطرقة الطويلة الممتدة أمام الغبار ، والتي ترتفع من إفريزها القرميدي أسياخ سميكة تلتصق بسقف لا أظن أني نظرت إليه ، وبين يدىّ كوب من الشاي أحاول أن أستفد وفأه ببطء وأوزعه في جسدي . عبرني ودار مع الطرقة الدائرة مع الزنازين وعاد ولم يزل في يدي كوب الشاي . لكنها صارت باردة ، ورغم أني شربت مافيها لم يزل جسدي بارداً أيضا . كانت بالطرقة حركة صخابة من هرولة الهنود الثلاثة الصغار الذين لا يعرف أحد جريمتهم ، وكنت اسمع ضحكات الاثنين اللذين يقابلاني في الجانب الآخر متوردي الوجه سمينيه ، يرتدى كل منهما جلبابا أبيض نظيفا ، ويمسك بمسبحة صفراء ، واللذين يقال أنهما من موردي المخدرات للبلاد .

نظرت إليه علّه يبادلني النظر . استمر يمش وئيدا شاخصا ببصره إلى الأمام . رأيت في رقبته جرحا يدور معها ولم أستطع ادراك اكتماله من الخلف فشعره طويل .

- لماذا يفعل ذلك ؟

وجدت نفسي أسأل زميلي الواقف جواري منذ لحظات ، والذي سبق له ان أتهم كثيرا في قضايا سياسية . أجاب .

- محتج . هذه طريقة يستخدمها أحيانا المسجونون الخبائيون .

الجنائيون

وصمتنا حتى خلته تركني .

- ٣ -

في اليوم التالي رأيته . كنت مقعيا في ركن من الطرقة أحاول ضم جسمي ما استطعت ليصير في أصغر حجم ممكن كي يشمله شعاع الشمس الرفيع القادم وحيداً من أعلى والذي يدور باستمرار بسرعة كأن أحدا ، عدوا ، يمسكه من طرفه البعيد الخفي ويحركه فينقلني وراءه من مكان إلى مكان في لعبة مقيته مع أن الزمان هنا لا يمر ، والوقت الأن ظهراً ينبغي فيه لأشعة الشمس أن تقف .

ورفعت عيني إليه . أحسست أنى شحاذ وهو عابر سبيل . لكنه هو ولايمكن أن اخطئه . لم تزل شفتاه منطبقتين عريضتين بارزتين الى الامام كقطعة واحدة لكنه اليوم خاط فتحتي الانف ايضاً . أجل رأيت الخيط الأبيض معقوداً تحت الفتحتين المسدودتين . بالأمس لم يكن يتكلم ، واليوم لم يعد يشم ..

لم أسأل زميلي لأنه لم يكن جوارى . لم أصب بعد

بالجنون . زميلي أصيب فجأة بـالباراتيفـويد . هكـذا قال طبيب السجن حين ذهبنا في الصباح الباكـر إلى المستشفى الملحق . لقد تركنا زميلي هناك .

ولأنه كان قد ابتعد عني يدور مع الطرقة الدائرة فكرت إذا عاد اتطلع جيد الى وجهه لأرى ماإذا كان شاحبا . تذكرت انه كان بـالأمس شاحب الوجـه !.. لم أنكر فيمـا إذا كان يستطيع التفس بسهولة أم لا . فكرت أن أدله عـلى طريقة اخرى للاجتماع . لكنه لم يعد .

كـانت الساعـة الثانيـة عشرة . لقـد سمعت صفارة القيلولة التي بعدها ندخل الزنازين ساعتين . لكني لم أخرج بقية اليوم .

كدت اندفع اكثر من مرة أحدث زملائي العشرين بما رأيت .. هؤلاء الذين تعرفت عـلى معظمهم هنـا لأول مرة . لكني قلت الصديقي الشاعر لابد أن يهزم أحدنا الآخر . ليس من المعقول أن نلعب ثلاثة أيام ، منذ اشترينـا الشطرنـج بالسجائر من المسجون الجنائي ، ولايهزم أحدنا الآخر .

ولم أهزم صديقي ولا هو استطاع . تعـادلنا اليـوم أيضا وصار الموقف مربكا . إلا اننا كالعادة ضحكنا . وبعد قليل تحدثنا عن سخافة لعب لا يكون فيه منتصر ومهزوم . وسألني هل سيطول بقاؤنـا ، ولم أجد جـوابا . حكيت له بصوت يسمعه غيره فقال وهو يفتح فمـه وعيناه بـاتساع مدهش «لا ياشيـخ» . أقسمت له فاستمـر يضحك بصـوت مكتوم ..

لصديقي هذا وجه طفل لا أعرف خلقه الله به ، أم هو الشعر السبب . إلا أنه قال «إذا كان الانسان يتحول خارج السجن الى مجرم ، ففي السجن يتحول المجرم الى بهيمة ، الى قطعة من الغرائز الوحشية الميتة» . كدت أضمه . صديقي الشاعر الذي لم يقبض عليه من قبل يتحدث بلهجة المجرب الواثق .

ومرت الليلة . كان لابد أن تمر رغم الصخب الشديد الذي سمعناه طول الليل ، والذي تصورته عرساً بـالبلدة القريبة ، ولم أدرك أنه يأتي من الدور الأسفل إلا حين قال احد القدامى أنها حفلة زواج تتم بين سجين قادر وسجـين لاحيلة له يصبح بعدها القادر زوجا ، وتغيير شكل الذي لا حيلة له فيطيل شعـر رأسه ويحـرص أن يخلو جسمه من الشعر ، ويهمل اسمه ، ويحمل اسم أنثى .

ورأيته . كنت أول من خرج من الزنزانة علني اصطاد شعاع الشمس وهو أكثر اتساعا . كان في آخر الطرقة وأنا في أولها . بدت لي الطرقة طريقا رفيعاً في صحراء . لم أعد اسمع الضجة من حولي ولا أدرى الآن غيره . أنا من أول الطريق وهو عند آخره . يقترب مني ولا أتحرك إليه . يمد ذراعيه أمـامه كـالأعمى ويكـاد أكثـر من مـرة ينحـرف ليصـطدم بجدارالزنزانة .

تشبثت قدماى بالأرض . وأحسست كما لو كنت جنديا يتقدم طابور استعـراض فبرز صـدري إلى الأمام واتسعت عينـاى أقصى اتساع وتحفـزت قبضتاي لقتله إذا اراد ان يقتلني ... لماذا أفعل ذلك ؟ لا أدري . وكان يقترب مني وأنا ازداد انتفاخا واستعدادا للقتال مع أني اراه يوشك أن يقع .

ورأيت عينيـه مقفلتين . جفن العـين اليمنى الأعـلى ملتحم بالأسفل .

القاهرة

النهر الراحل

○ كمال عبدالله الحديثي

ياوعداً طاف فطرتُ له اجنحةً من سحرْ !
طرتُ له اجنحةً من سحرْ
اجنحةً تتخطّى كلَّ حدودِ الوهمِ
فلا يلحقها شبكُ الصيادين
ولاتخشى غائلةَ الاسرْ ..
اجنحةً من سحرْ
اجنحةً تتوثّب .. تطوي الابعاد
تضمُّ السهل .. تلّم القفرْ ..
ريحاً تخلع كل الأبوابِ
تمور بكل زوايا الدنيا
تشرب لفحَ القرِّ
وتشرب لفح الحرْ ..!
ياخيطا علّقني بنياط البدرِ
فأرجحتُ على اغفاءته البدرْ ..!
ياحلما فتّح لي أبواب الجنّةِ
حتى طفتُ على الاعتابِ ..
على الانهارِ
وقيل ادخلْ بسلامٍ
فاذا كدتُ تملّكني الهمّ
وايقظني الذعرْ ..
أنشال الى منعقد النجم
وأنحطّ الى الارضِ
فمن هاويةٍ تقذف بي ..
من هاويةٍ أرتدّ الى قبرْ ..
ياكأسا ظل يراودني
يغريني .. فأمدّ له كفّي
وامدّ له شفتيّ .. فيناى
وتشبّ عروقي .. تتبعهُ
وهو يغيب
ويسقيني الغصّة بعد الغصةِ
حدَّ السكرْ ..!!
سفرٌ ينهبني خلفَ الأحلام.. فيمتدّ..
ويمتدّ بطول العمرْ ..
سهرٌ يمتدّ بعينيّ ..
وهذا الغيمُ المربدّ
يغشّيني بجليدٍ أسود
هذا الغيم المربدّ
يشدّ عليّ لفائف من خوفٍ ودوار ..
اني اختنق الآن
فكل هواءِ الدنيا يتسرّب من رئتيّ
كما ينسرب القطرْ
من كوزٍ منقوبٍ ..
كلُ هواءِ الدنيا
يتسرّب من رئتين
كأنهما كوزان بلا قعرْ ..!
هذا الغيمُ المربدّ
يزعزعني
والدودُ الملعونُ
يجرجرني في وحشة بئرْ ..
اني اختنق الآن
وهذا الغيمُ المربدّ يكمّمني
اتسرّب في الرمل .. اغوص
وكان الامر يهونُ
لو أن الدربَ يضيع
فأنفض كل زوايا الدنيا
والمّ بقبضتيَ البرّ ..
وكان الامر يهون
لو أن شراعي ضيّع مرساهُ
يهون الامر ...!
اقيم، على جزرٍ أصطادُ،
جسورَ مصابيحَ
فمن جسرٍ تنقلني الاضواء
الى جسرْ ..
واقيم فنارا بحكاياتي
ينبئني بينَ الشهرِ
وبين الشهرْ ..
كان الامر يهونُ
لو أن العمرَ به عمرْ ..!!
سكّينٌ في خاصرتي
تقتلني اذ تنسلّ واذ تُغمدُ ..

تقتلني اذ تتوغّل أو تنجرّ
تقتلني .. كيف أروغ وكيف تمرّ ..
تتوالى الريح عليّ
تلّم .. تبعثر ماشاءت
تطويني .. تنشرني
تقتلني بين الطيّ وبين النشرْ ..
تجتثّ جذوري
فأسافر مقطوعَ الرأسِ
أسافر بين الغرباءِ بلاجذرْ ..
أتقيم الاشجار على الارض بلاجذرْ ؟!
تشقّق ارضي
نهري يتغور
يشربه الملح
ولاأحيا في غير جنون النهرْ ..
مدني يقحمها الطوفانُ
فأسلمُها
وأظل افتّش عن بيتٍ يؤويني
كهفٍ يؤويني
كفٍّ تدفع عني غائلةَ الطوفان بأسوأ عصرْ ..
وقصائدُ شعري يسكنها الثلج
قصائدُ شعري تنهشها الغربانِ ..
تعبث بعينيها
رئتاها نهبٌ لمناقيرِ الغربانِ
وهل أتنفّس في غيرِ الشعْر ؟!
كنتُ انافح عنها
لو أن العمرَ به عمرْ !!
أأغني آخرَ اغنيةٍ ؟!
فاذا ماصمت الوتر المشبوبُ
- ومن يدري -
اتقولين اذا قادتك الخطوات الى النهر الراحل ..
نهرٍ عافته الشطآن
نهرٍ يشربه الملح
تقولين صباحَ الخيرْ ؟!
تقولين تقولين مساءُ الخيرْ ؟!
أيشبّ بعينيكِ - كما كان - مِراحا
يهنيكِ ويشقيكِ
يشبّ بعينيكِ
يفجّر فيكِ الضحكاتِ - كما كان -
ويُبكيكِ ..
ترى أيشبّ بعينيكِ
فتُغضين على الاوصاب
وتطوين السرّ ؟!
أكثير منكِ صباحُ الخيرْ ؟!
كثيرٌ منكِ .. كثيرٌ منكِ
مساءُ الخير ؟!

* * *

يقلّبني مابين الأملِ القاتلِ
واليأس المرّ ..
يتنقّل بي من دربٍ وعرٍ
محفوف بالأهوال
الى دربٍ وعرْ ..
من وادٍ للجمرِ
تخاف لظاه النيرانُ
الى وادٍ من جمرْ ..
واذا مابارحتُ بحوري،
(نجّاني قدرٌ)
وبرحتُ بحوري
وخطوتُ على رمل الشاطىء
يبلعني رمل الشاطىء
أو ينهبني بحرْ ..
ياايَّ سفارٍ من خوفٍ وعياء ..
وهمومٌ كُثرٌ مبداه ومسراهُ
وخاتمةٌ بهمومٍ كثرْ ..!
من ليلٍ تسكنه الاشباحُ
الى ليلٍ
ويموت الفجرُ اذا جاء ..
يموت الفجرْ
فكأني وحدي احمل أوزارَ الدنيا
وكأني وحدي لاأبرأ من هذا الوزرْ ..!!
يامطرا ظل يصبّ على جدبي
فامتدّ بساتينَ من الاضواء
جنائنَ خضراً
وعناقيد من الزهرْ !!
ياكأساً ظلّ يراودني
ويفرّ .. يفرّ
فيسقيني الغصّةَ بعدَ الغصّةِ
حدَّ السكرْ ..!
تشقّقَ هذي الارضُ
ونهري تبرحه الشطآنُ
فنهري يتغوّر
يشربه الملحُ
ولاأقدر أن أحيا
في غيرِ التيارِ
ولاأحيا في غيرِ جنونِ النهرْ ..!
هذا الليلُ أفاعٍ تتلوى بالسمّ
فأين أفرّ ؟!
وحيث أولّي وجهي
تحشد لي كلّ نيوبِ السمّ
وحيث أفرّ !!
هذا الليلُ ذئابُ
تأخذ كلَّ الطرقاتِ عليّ
فأين أفرّ ؟!
وحيث أولّي وجهي
يفجأني الموتُ
وحيث أفرّ ..!!
اني اتشظّى
كان يهون الأمرُ
لو أنّ كسوراً بي
فألمّ الكسرَ على الاوجاع
وراء الكسرْ ..
اني اتمزق .. أُطحن
كان الأمر يهونُ
لو أنّ جراحاً بي
فألملُم جرحا .. أو انساهُ
وأسلو بجراح الغيرْ ..
اني اختنق الآنّ

١٤ /١ /١٩٨٨

طواحين بيروت بين الرؤية والتشكيل

◆ د . ابراهيم السعافين

تحاول رواية توفيق يوسف عوّاد «طواحين بيروت»[1] أن تصوّر المجتمع اللبناني في أعقاب هزيمة حزيران في أواخر الستينيات، من خلال شخصيات تمثل التناقضات الجوهرية أو تكشف عنها.

وتهدف هذه الدراسة - كما يقترح العنوان - الى تحليل الرؤية التي تسربت خلال نسيج الرواية والتحمت في تشكيلها النهائي، مثلما تهدف الى تحليل العناصر الروائية من خلال ارتباطها بهذه الرؤية، لترى الى أي حد استطاع الروائي أن يجسدها في بنية الرواية.

- ١ -

ان اختيار الروائي عناصر روايته أمر بالغ الاهمية في تحديد طبيعة العمل وبيان قيمته الفنية، فعلى الروائي - أي روائي - أن يختار من بين الحوادث الكثيرة المضطربه التي تشكل السلوك الانساني على الرغم من صورتها الجمالية، اذ انه يستحيل على الروائي ان يسجل «كل شيء» يفترض ان تقوم به الشخصية - حتى لو كانت الشخصية الرئيسة- أو تفكر به أو تشعر به. فالاختيار يتم وفق مبدأ[2].

ان هذه الحوادث التي يختارها المؤلف ترتبط بالافكار التي تحدد رؤية العمل الروائي، اذ يقول اريك هلر: «لكل عمل أدبي هام مركب من الافكار يعتمد عليها في المآل كي يؤسس مرتبة ومستوى له، هل يكون المعادل السليم لهذا القول ان ندعي بأن لكل رواية هامة تركيبا فلسفيا ؟ معظم النقاد يجفل بعصبية عندما يثار السؤال حول المضامين الفلسفية لرواية ممتازة، لان هؤلاء يخشون من «فرض فلسفة» على ما هو فني بعد كل شيء»[3].

فالروائي حين يشرع في كتابة روايته - أي حين



توفيق يوسف عواد

يبدأ - فان اتجاها معينا أو موقفا فكريا أو حالة عقلية توجهه، فهو حين يكتب تجتمع ظروف معقدة لتتجسد في مشروع الكتابة.

ان الكتابة الحقيقية - تبعا لذلك - هي فعالية نقدية وابداعية معا، ففي اللحظة التي يبدأ فيها أحدهم باستخدام اللغة بطريقة منظمة فان التمييز التقليدي بين الفكر النقدي والابداعي يبدأ بالانهيار، فالبداية ليست مجرد فعل من نوع ما بل هي اطار عقلي ونوع من العمل وموقف (اتجاه) ووعي.

فالبدايات تتحدد من خلال رؤية الروائي الكلية، وتؤثر بالتالي في تشكيلها النهائي، اذ ان ثمة علاقة بين أوضاع المجتمع الذي تنتمي اليه الرواية وأوضاع الرواية في هذا المجتمع... فالظروف المعاصرة والاوضاع المختلفة من الجوانب الحضارية السياسية الاقتصادية الثقافية الفكرية تؤثر في الرواية... ولكن من أي منظور ؟ !

إن الشكل لا بد أن يتغير بتغير المضمون، فهل يستطيع شكل تقليدي أن يعبر عن موقف معاصر ؟ ! وهل يظل المؤلف هو الرواي أو يستغل شاهد عيان ذا ثقافة بسيطة محدودة ليوضح الأمر كله[٥].

إن الرواية الحديثة وما بعد الحديثة حاولت أن تجسد رؤيتها في تشكيلات مختلفة قادرة على تجاوز المضامين السابقة، وبالتالي تجاوز الاشكال التقليدية، وقد حاول الروائيون العرب في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات أن يجربوا أشكالا جديدة تحمل رؤاهم الكلية وتلتحم مع وجهات نظر شخصياتهم المؤتلفة والمختلفة.

لقد صدرت رواية «طواحين بيروت» في الفترة التي شهدت حركة قوية باتجاه التجريب، إذ إن عددا من الروايات حملت عبء هذا التجريب ونجحت فيه بمستويات مختلفة[٦]. فما الذي اضافته رواية «طواحين بيروت» الى روايته «الرغيف» التي صدرت في أواخر الثلاثينات على مستوى الرؤية والتشكيل الفني، وهل استطاعت أن تتميز بحضور يشبه الحضور الذي تميزت به رواية «الرغيف» آنذاك ؟

فإذا كان المؤلف هو الذي يخلق عالمه الروائي، وهو عالم - كما يرى ادوارد سعيد - يقوم على السلطة المسؤولة والتحرش بها او مضايقتها في آن معا إذ يبدأ العمل حين يبدأ مرتبطا بسلطة ما ثم ينتهي علمانيا او منفلتا منها[٧]. فانه حين يتعامل مع الواقع فانما يحلله ويفككه ويعيد بناءه من جديد، لا على أساس تغير العناصر، وتبادل الادوار، أو اعادة توزيعها فياتي وافد، ويخرج ماثل بالفعل، بل في اضافة جديد الى هذا الواقع يعطيه دما جديدا وفكرة جديدة ورؤية جديدة، ولا يعني هذا - بطبيعة الحال - تدمير الواقع، أي نفي الحاضر أو نفي الماضي كله، بل تجاوز اللحظة الماضية والحاضرة باتجاه المستقبل، واستيعاب المتغيرات والعناصر المستجدة التي تتفاعل بحيوية ولا تملك فرصتها «الدعائية» لاثبات الذات والاتيان ببراءة «الولادة».

فكيف رأى توفيق يوسف عواد هذا الواقع، وما أدواته التي شكلت رؤيته لهذا الواقع ؟

- ٢ -

لعل نقطة البداية تكشف عن هذه الرؤية، وتكشف عن وات تشكيلها في آن معا، اذ يبدأ الروائي روايته على لسان الراوي بضمير الغائب قائلا:

« مع الفجر قامت آمنة الى سلتها، وها هي للمرة العاشرة تقلب ماخشتها به، وتميمة واقفة تنتظر:

متى تنتهي تسوية هذه السلة التي استغرقت اسبوعا من التحضير ؟

وعيل صبر الفتاة فضربت بيدها الى الخزانة ناولت امها طرحتهاتستعجلها في الخروج، ولكن المراة القت الطرحة وهرولت الى دكة في المطبخ فادخلت يدها في خابية، وزادت منها ما تعرف جيدا ان ابنها يحبه منذ الصغر، فكيف غاب عن بالها ؟

- ما نسينا شيئا بعد ؟

-بلى، نسيت ان الشمس طلعت ونحن في المهدية، متى تريدين ان نصل لبيروت ؟

- سنصل لبيروتك، بيروت تهمك، ولا يهمك اخوك !......»(ص ٧)

نقطة البداية تحدد عناصر المواجهة او توحي بها وربما تحدد أيضا البؤرة المركزية، أو الصوت المركزي «البؤري» الذي يعتقد القارىء انه صوت المسؤولية التي تتضح ايضا في أصوات أخرى لاحقة[٨].

لقد حددت نقطة البداية حركة الاجيال الام / آمنة - البنت / تميمة، مثلما حددت أيضا قوة الجذب المكانية المهدية - بيروت، وحددت حركة الجيلين المبدئية من خلال الرجل، سواء أكان ثامر نصور الاب أم جابر نصور الابن، فالابن ينوب عن الاب في كل شيء حتى في مسؤوليته عن أمه، فالعبرة ليست بالاعتبارات الذهنية أو الروحية أو الاجتماعية بقدر ما تبدو في جدلية الذكورة/ الانوثة، فالام تستسلم لقدرها / المواضعات الاجتماعية بالانقياد لارادة جابر / الابن مثلما استسلمت لمشيئة ثامر / الاب الذي غادرها منذ أوائل الخمسينيات الى غينيا وهي لا تزال لعودته في انتظار صابرة محتسبة.

ثم حددت نقطة البداية ارتباط كل منهما بمكان خاص، فالبنت تجتذبها بيروت، تنخطف نحو بريقها فتصبح بيروتها «تهمها بيروت ولا يهمها أخوها!»، تستعجل الانطلاق من قريتها «المهدية»، وأما الام فليس لها الا «المهدية»، يذهب الجميع في اتجاهات شتى وهي باقية في المكان عينه، أما الاماكن الاخرى فلا تهمها الا من حيث هي ظروف مؤقتة تحتوي «الاعزاء» من مثل كوناكري حيث ثامر، وبيروت حيث جابر، وصيدا حيث تقيم اختها.

واذا كان محور المهدية - بيروت أهم المحاور التي قام عليها بناء الرواية، فان محاور أخرى تتصل بطرفي هذا المحور بدت ذات أهمية واضحة في الرواية، كما ان المحاور الفرعية في بيروت ذاتها تبدو ذات أهمية خاصة في تجسيد رؤية الرواية من مثل شارع الحمراء وشارع المتنبي والمرفأ وغيرها..

ان خصوصية الاماكن وتناقضاتها تحمل البذرة الرئيسية لرؤية الكاتب التي تنمو بصور مختلفة من خلال سلوك الشخصيات المتباينة في التقاليد والاتجاهات والمشاعر، ولعل طريقة الكاتب في تجسيد رؤيته أو تحقيق الرؤية الكلية للرواية تتضح من خلال عناصر الرواية الرئيسية على ضوء اختياره لاساليب السرد التي وظفها من أجل هذه الغاية، وهو امر يتصل بالعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، اذ ان مضمونا جديدا في الرواية يستدعي شكلا جديدا يناسبه على مستوى اللغة، والاسلوب والتقنية، والتأليف، والبناء، وعلى النقيض من ذلك، فان التفتيش عن أشكال جديدة يظهر موضوعات جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة[9].

فكيف تتضح رؤية الكاتب أو المضامين الجديدة أو القديمة في الرواية من خلال تشكيلها الفني، وماذا تقول الرواية في مستواها القريب الذي يتضح من تفاعل الاحداث بالشخصيات، أو تفاعل الشخصيات مع الاحداث ؟ !

كيف ينظر الروائي الى عالمه من خلال تشكيل عناصر الرواية، أينظر الى واقعه نظرة المراقب، أم يحاول - كما يفترض في الرواية التي تطرح مضامين جمالية - أن يتخذ من روايته أداة أو شكلا يملأ فراغات في عالم غير كامل، فترضي رغبة المؤلف القارىء في اضافة شيء الى الواقع بتصوير الشخصيات خياليا بالطريقة التي يعتقدها.

واذا كانت الرواية اكثر مما وصفنا - كما يقول أحد النقاد - وأنها نوع من الشهوة لتعديل الواقع رغبة في خلق جديد، أو بداية وجود خيالي، فهل تعامل الروائي مع عمله «طواحين بيروت» على انها شكل من الاكتشاف وطريقة لاستيعاب الاكتشاف والتعامل معه[10]، وهل بدت روايته مؤسسة وعالما وليست مجرد دال أو وظيفة، وهل اقتنع القارىء بأن عمله حقيقي خرج من نار الخيال لا من برودة الفكرة الطاغية.

- ٣ -

وحتى نقترب من رؤية توفيق يوسف عواد في هذه الرواية، يجمل بنا أن نلم بأحداث الرؤية وخطوط تطورها.

ان من يتأمل بناء الرواية يلاحظ أنه قام على تصوير التناقضات والتقابلات التي ترسم الملامح الاساسية للبناء الاجتماعي، اذ تتحرك الاحداث حركة لولبية، لاتتجه الى أمام حتى ترتد الى الخلف، فقد نظن أن هذه الحركة تسعى الى تضييق الهوة التي تفصل بين الشخصيات أو الى ردمها، فنفاجأ بأنها ترتد بشكل حاد لتوسيعها، من خلال تأزيم المواقف أو تجميدها، فتبرز عناصر هذه الازمة بحدة، البناء الاجتماعي والسياسي، التركيبية الطائفية، العمال والطلاب والثقافة والمرأة والتقاليد والهجرة والمشكلة الفلسطينية.

واذا كانت بعض الروايات تلجأ الى اصطناع عقدة مركزية تتجه اليها الاحداث الجزئية، وتسعى لتطوير الحدث الرئيسي فيها، فان «طواحين بيروت» قد اصطنعت فكرة مركزية ارتبطت بها الاحداث وتطورت حتى كادت الفكرة تصبح الحبكة الرئيسية، فالفكرة الرئيسية تدور حول الحركة الصاخبة التي لا ينجم عنها غير اللاجدوى والعبث والدوران حول المشكلة دون اقتحامها.

ولقد تعددت عناصر الفكرة ومحاورها، لتشكل في النهاية بناء الرواية وهيكلها الفكري، من المسألة الطائفية الى المعضلة الاجتماعية، الى التناقضات السياسية والاقتصادية والثقافية، ولعل المؤلف حاول أن يعكس صورة الازمة الخانقة من خلال موقف الفئات المتناقضة من بعض الاطراف الخارجية ورؤيتهم لحركة الصراع على ضوء علاقات هذه الاطراف بعضهم مع بعض من جهة، ومع الفئات نفسها من جهة أخرى، ومن هذه الاطراف: الفلسطينيون والصهاينة.

ولقد اختار الكاتب تميمة لتكون صوت الفكرة، المنطلقة في كل اتجاه، توحد المتناقضات، وتلتقي عندها

الاضداد والفرقاء، فلم يختر تجاوز طائفته المارونية لتسامحه فحسب[11] - كما ذهب أحد الدارسين - بل لان اختياره كان مقصودا ومتعمدا، اذ أنه لو اختار بطلته مارونية على نحو ما رأينا في شخصية لمياشارون المتحررة التي تقدس حريتها وتجد فرصتها دون كبير عناء، لما استطاع أن يرسم لنا صورة تميمة المتمردة الرافضة وسط هذه العقبات والعراقيل، ولما قدم مأساتها التي أشبهت، كما رأى احدهم، بطلات المآسي اليونانية، ولما، بدت كما رأى أيضا، رمزا للانسان اللبناني المعذب الذي كلما حاول الانتفاض وليس التمرد طحنته قوانين المجتمع اللبناني[12].

فالاحداث لا تتجه الى علاقة خاصة أو موقف خاص يرتبط بتميمة، من مثل علاقتها الغرامية بهاني الراعي، وانما تميمة وسيلة لظهور لوحات تتوزع الساحة اللبنانية كلها في «المتن» و«البقاع» و«عكار» ثم «بيروت» بؤرة التناقضات، وهي لوحات تعكس وجوه المأساة المتعددة التي أشرنا اليها، وان اتصلت بمشكلة تميمة الرئيسة في بحثها عن الذات.

صحيح أن شخصية «تميمة» ترتبط بالمشكلات المختلفة وعناصرها المتعددة، بأب مهاجر وأم صابرة في انتظار، وأخ يمارس سلطة الذكورة ويمثل المجتمع الابوي، يمنعها من مواصلة تعليمها الجامعي، مثلما ترتبط بشخصيات تمثل الفئات المختلفة في بيروت وكل ما تمثله لبنان من بيئات ثقافية واجتماعية.

لقد قاد المؤلف تميمة الى أن تتصرف وفق رغبته لا وفق منطقها الخاص، وبوسعنا أن نمثل لذلك بمواطن كثيرة، من مثل استسلامها غير المسوغ للشاعر العبثي الصحفي رمزي رعد، وربما في رفضها «جميل الموالي».

وحين شاء المؤلف أن يقيم علاقة قدرية بينها وبين هاني الراعي، أو أن يجدد علاقة قديمة بينها وبين ماري أبو خليل ليوازي بين تميمة وهاني وبين مارى وأكرم الجردي، فانه جعل قضية تميمة هي العامل الفعال في اضفاء طابع المأساة على الاحداث، اذ أصاب رصاص جابر ووكيله القموعي ماري أبو خليل لتنتهي العلاقة بين ماري والجردي، وأنهت مصارحة تميمة لهاني أية علاقة حالية او محتلمة بينهما، وغمرت المأساة كل مكان في الرواية، فانتهى تامر الى فراش الموت، وزوجته آمنه الى الشلل، وزنوب الى الانتحار، وجابر الذي دفعها الى هذا المصير الى المشنقة، وماتت روز خوري وقد ضاع أملها في كل شيء، حتى في وريث تؤول اليه عمارتها واموالها.

بيد أن أحداث الرواية أوحت ببوادر ايجابية تمثلت في الفداء، والاستشهاد من مثل تحول «عزيز» الفلسطيني من «آذن» في المرفأ الى فدائي يرقى الى رتبة رائد قبل استشهاده، وفي تحول أبيه من مدمن للحشيش والافيون الى مدمن لسماع أخبار ابنه من المذياع، مثلما تمثلت هذه البوادر في سلوك «تميمة» نفسها وفي موقفها من الكيان الاجتماعي القائم ومعتقداته.

ولعل موقف «أبو عزيز» الذي يعرف عدوه جيدا، وموقف «تميمة» التي توحدت معه فكرا وغاية في الذهاب الى الحرب، ليحاربا معا، وربما ليحارب كل منهما على طريقته الخاصة توحي، بمحاولة المؤلف اطلاق بعض الشخصيات الطليعية من نطاق «الطواحين» التي تدور محدثة اصواتا تصم الاذان دون «طحين»، فأبو عزيز يتجه في حربه الى الخارج، وتميمة تتجه في حربها الى الداخل، بيد أنهما في البداية والنهاية يصدران عن فكرة واحدة ويلتقيان عند غاية واحدة.

وعلى هذا النحو اتجهت الاحداث نحو التغيير بالارتفاع على المشكلات القائمة باتجاه مستقبل أمثل وأجمل، بيد أن عوامل الهدم هي الاقوى وهي الاشد فاعلية، وربما ظلت الاحداث تختنق في يد المؤلف الذي لم يترك لها الفرصة لتنطلق وفق منطق الحرية والضرورة.

- ٤ -

لقد ربط المؤلف شخصياته بفكرة معينة مما قيد حركتها وحددها، ولا عيب في أن تتحدد حركة الشخصيات او تتقيد بشروط الواقع التي تتطلبها الصلة العضوية بين نمو الشخصية والظروف المحيطة، بيد أن الواقع ليس وضعا ثابتا ساكنا لا يحمل بذور التغيير، مثلما أنه ليس خارطة صماء نقرأ ما عليها من شخصيات وأحداث وأفكار في ضوء ثوابت لا تقبل قدرا واضحا من التغيير والحركة والفعالية، فربما نفهم الدوافع التي تؤدي الى ربط بعض الشخصيات بمصائر محددة بفعل الشروط التاريخية والحضارية، وربما بالشروط الاجتماعية الثقافية الاقتصادية بشكل خاص، بيد أن الشخصيات تحمل بذور التجاوز والتخطي في جانب آخر، فالشخصية الطليعية ليست انعكاسا آليا، بل انها تفهمه وتتفاعل معه وتعدله باتجاه مرحلة متقدمة، فالشخصيات العظيمة متعددة الابعاد، معقدة، مختلفة الاوجه، انها

تتطور وتعطي انطباعا بأنه كان لها ماض حقيقي وأن لها مستقبلا حقيقيا أيضا[١٣].

لقد حاول المؤلف أن يقيم بناء روايته على فكرة التقابل، وحكم الشخصيات بهذه الفكرة ابتداء من الشخصية المحورية «تميمة» وانتهاء بالشخصيات الثانوية، فنرى الى تميمة مثلا تناضل - منذ البداية - من أجل تحديد هويتها، وتقارع ضد ظروف واقعها، فهي فتاة جميلة في قرية تحكمها تقاليد لا ترضي طموحها، والدها نال نصيبا من التعليم لكنه مهاجر، وهجرته سيف ذو حدين، تؤمن دخلا معقولا وتترك فراغا كبيرا يملؤه أخوها جابر الذي يحاول قتل طموحها......

واذا كان المؤلف أوقد في صدر تميمة جذوة الطموح، وجعلها تتطلع الى أمام لتغيير واقعها، فانه أغفل ظروف نشأتها وربما تعمد ذلك من خلال مسوغ قد يبدو غير كاف وهو طبيعة روحها وتكوينها «الطموح»، مثلما أغفل طبيعة بيئتها التي تجعل النقلة كالقفز في الهواء، ثم جعلها تسلم جسدها البكر للشاعر العبثي، لمجرد أن تميمة حملت له في نفسها صورة زاهية، ليمهد الى المأساة التي ارتفعت الى ذروتها، فخسرت اوراقها في القرية، وخسرت تعاطف المجتمع، ونالت عداوة أخيها التي لا تخبو بأي ثمن.

وعلى هذا النحو حاول المؤلف أن يجسد محور الانوثة / الذكورة من خلال علاقة تميمة بمجتمع الرجال: رمزي رعد، وأكرم الجردي، وحسين القموعي، وجابر وثامر نصور.

وأما المحور الاخر الذي مثلته شخصية «تميمة»، فهو محور «الطائفية»، فقد حاول المؤلف أن يستعيد علاقة بين تميمة وصديقة طفولتها ماري أبو خليل، مثلما جعل تميمة تتعرف بالصدفة المحضة الى الطالب «هاني الراعي» وكلاهما ماروني، لتحاول الرواية ان تطرح بديل التناقض الطائفي، وترسم صورة جديدة قوامها الحب بعناصره المختلفة: ماري صديقة الطفولة وملجأ الحاضر وملاذه، وهاني الحبيب الذي انقذها من الخطر وحملها الى المستشفى....

ويبدو أن الفكرة الطاغية حملت المؤلف على اختيار عناصر متقابلة لتأكيد معنى الوحدة الوطنية ورفض التناقضات السطحية، مما ألجأه الى اختيار شخصيات طيبة نقية تعلو على الخلافات المفتعلة وتغوص عميقا حيث تكمن الروح الحقيقية من مثل رئيس الدير «أبو طاقية» الذي نصر المعلم «حسيب» ضد المختار المتعصب، وحسيب الذي أنقذ التلميذ الماروني قبل أن يحاول انقاذ اخيه الذي قضى غرقا ليضرب المثل في انكار الذات والتضحية الاسطورية. وبوسعنا أن نتابع هذا المنحى في تصوير شخصية «ماري أبو خليل» في موقفها من تميمة وأكرم الجردي خاصة.

وثمة محور ثالث جسدته شخصية تميمة، وهو العلاقة الفلسطينية اللبنانية، اذ امتد المؤلف بعلاقة تميمة - الرمز الذي يسعى في كل مكان - الى المرفاء، حيث تتجمع الطبقة المحرومة، لنلقى «أبو شرشور اليافاوي» وابنه «عزيز»، ونتعرف الى التحولات التي طرأت في حياة كل منهما، ثم نلمس التعاطف بينهما وبين تميمة، فقد بلغت العلاقة بين تميمة و «أبو عزيز» ذروتها حين أصرت على حضور جنازة عزيز، وفي ذهابها الى الحرب مع أبي عزيز جنبا الى جنب. بيد أن هذه العلاقة لم تأخذ بعدها الواضح في الرواية، وظلت محكومة بروح الحذر، حتى رأى بعض النقاد أن «عواد»، حين تعامل مع حركة المقاومة، النقيض الايجابي لهزيمة حزيران، نظر اليها من الموقع اللبناني الخاص، من الصراعات التي يخوضها طلاب الجامعة اللبنانية في سبيل اكتشاف أرض لممارستهم السياسية[١٤].

ولعل الامتداد الاخر لشخصية تميمة خارج الوطن لا يقل في أهميته كثيرا عن المحاور الاخرى داخل لبنان، اذ ان اللبنانيين حاولوا أن يجدوا العزاء بالهروب خارج الوطن منتحلين مختلف الاعذار، مثلما فعل ثامر نصور متجاهلا المكان والزمان، فلم يقدر لثامر أن يحقق آماله التي رسمها حين كان في رهان مع الزمن، تجاهل الزوجة والابناء والظروف الاجتماعية والسياسية، فثبت له أنّه يجدف ضد التيار أو يخطط ضد الزمن، فتحطمت أحلامه مثلما تحطمت فيما بعد احلام تمية نفسها - كما اقترحت عليها ماري - في الهجرة الى أمريكا مع هاني الراعي فرارا من معطيات الواقع.

على اننا لا نعدم أثراً لفعل الزمان في شخصية تميمة، فقد تاثرت نشأتها بظروف أسرتها، غياب الاب المغامر وصبر الام المحتسبة وقسوة الاخ الفاجر، فانطلقت من القرية مشحونة بمشاعر التمرد والرفض والتغيير لتمارس حياتها بجرأة، واستقبلت المتغيرات بعفوية بل دون روية، فما لبثت أن اصطدمت أحلامها بالواقع في التعليم وفي الحياة. وحين أصرت على متابعة طريقها واختارت هاني الراعي وتوحدت معه فكرا وغاية، وقفت عوامل الهدم قوية عنيدة: من مثل حسين القموعي وجابر نصور وروز الخوري والمختار الذين

كانوا لا يسمحون بأي شكل من أشكال التغيير، رمزا للجمود والنفاق والانانية وضيق الافق. فاكتشفت تميمة أن التربة ليست مهيأة بعد لتقبل الافكار والطموحات الجديدة، بل اكتشفت بعمق أن التجربة تكشف عن رواسب دفينة ليس من السهل تجاوزها على نحو ما بدا في رد فعل هاني الراعي نفسه تجاه تصرف تميمة السابق مع رمزي رعد. بدت هذه المحاور الفاعلة غير منسجمة مع محاور الهدم العنيفة، من مثل مانرى في شخصية جابر التي كان بالمرصاد لرمز «تميمة» في كل المحاور التي ارتبطت بها، محور الانوثة / الرجولة، محور الطائفية، محور البنية الاجتماعية السياسية، ولكنه لم يفلح في تدمير العلاقة اللبنانية الفلسطينية، اذ ظلت هذه العلاقة هي الامل الوحيد الذي يعطي لتميمة وأبي عزيز مبرر وجودهما، وسط ماتبدى من امور خطيرة تهدد أي بارقة امل في طريق التغيير من خلال أفكار الشخصيات وسلوكها..... فبدت الهوة عميقة بين القول والفعل، بين الفكر والسلوك في شتى المناسبات وعلى مختلف المستويات، في اجتماعات الطلاب وفي مقالات الصحف وعلى منابر الفكر والثقافة والسياسة، توحي بانفصام حاد وازدواجية خطيرة.

ومن يتأمل فكرة الرواية، يجد أن الكاتب أقامها على فساد الواقع وصعوبة الحركة في سبيل تغييره بل اصلاحه، وتجلت صورة هذا الفساد ببعديه المادي والروحي فجعل، عمارة روز خوري تجمع المتناقضات، ومن اجل ذلك وظف شخصية «تميمة» لتربط بين هذه المتناقضات من مثل روز خوري ورمزي رعد.

لقد جعل الشخصيات تتجاوز شروط المرحلة التاريخية في تفكيرها وفي سلوكها، ففرض على تميمة الاعجاب بشخصية رمزي رعد حتى باعت روحها له، ولم يبد تفسير رمزي رعد لسلوكها مقنعا على ما نرى في قوله:

«تميمة احبت كلماتي. احبتني انا بالغلط، خلطت بيني وبين كلماتي، لان كلماتي ليست انا، لست انا الذي يدرج بين الناس على كل حال.

وحينما اتضحت الحقيقة تركتني. الكلمات نفسها، القصائد التي عملتها لتميمة، عملتها لعشرات قبلها واعملها لالف غيرها، اكذب ؟ المسالة ليست مسالة

كذب وصدق. الم اقل لك اننا نؤجر أرواحنا تماما كما تفعلين ياست روز..........»(٢٤٨).

فروز التي تيسر الحصول على اللذة، ورمزي رعد الذي يؤجر روحه وجهان لعملة واحدة، وكلاهما يرتبط سلبيا بتميمة في آخر المطاف.

أما كيف تقدم تميمة على ما أقدمت عليه وهي تعي خطره، وكيف لاتقف عند هذا الحد فتطمع في الزواج من هاني الراعي الماروني، فذلك من الصعب أن نقتنع به وفق منطق الرواية، ولعل من الغريب ان تحاول شخصية مارونية ان تثنيها عن الاستمرار في متابعة طريقها وأن تردها الى صوابها وهي عازمة بعناد واصرار، اذ تقول لها ماري:

«...... يذبحك اخوك، سكين القموعي على رقبتك، وجابر حجته بدل الوحدة اثنان:

الشذوذ في سلوكك والخروج على دينك.........»(٢٣١١).

بل يلجأ المؤلف الى الحديث عن احدى أفكار الرواية الرئيسية - صراحة - من خلال ما يضع في رأس تميمة من أسئلة وتصورات:

«هل تستطيع تميمة ان تواجه الحياة بمثل ماتواجهها ماري ؟ تستطيع تميمة أن تحقق لنفسها مثل هذا: ماري مسيحية تتزوج اكرم المسلم، وهي مسلمة وهاني مسيحي، ولكنها تعرف أن الامر يختلف.

وعادت اليها سحنة القموعي. -

ولكن، من قال ان هاني يريد تميمة نصور زوجة له ؟ يحبها ؟ يحب كل الحلوات، قال، الزواج ؟ يفكر فيه بعد شهادة الدكتوراه من هارفرد. بعد تاسيس مكتب الهندسة بعد الثلاثين من العمر ! يحب دروسه، يعشق طموحه. !..(١١٨٣)

وعلى الرغم من النتائج السيئة التي حصدتها من وراء فقد عذريتها، فان المؤلف جعلها تبالغ في اقتناعها بموقفها، وتتحدى الاعراف الاجتماعية، وتهزأ بالمفارقة التي تبدو في موقف المجتمع من كل من الفتى والفتاة، ليس يبدو في سلوك جابر، في سلوك خطيبها هاني نفسه، الذي يقضي كثيرا من وقته في نزهات مع فتيات متحررات من مثل لميا شارون وسلمى الصافي وجانيت ومنى وايفيت.

ونرى المؤلف يجعلها تعي مسؤوليتها تجاه تصرفها الذي أثر تأثيرا بالغا في تطور شخصيتها، فترفض موقف الفتاة التي تحتفظ بعفتها انتظارا لمجهول، اذ يملي عليها هذا الموقف الحاد وهي الفتاة القروية الجنوبية:

«.....والا فكان علي ان اعيش في قفص العفة، ان اقفل على نفسي في صندوق من الشوق والحرمان والغباء بانتظار اليوم العظيم - أيعرف احد متى ياتي النصيب ؟ -- لاحمله اليك واقول لك:

تفضل افتحه بعلمك وتجاربك مع العشرات، من ليندا دير المطل الى ليا شارون !....»(١٨٤).

فمشكلة الرواية أن المؤلف يسخر شخصياته للجهر برأيه دون أن يتوارى بعيدا ليدعها تفكر وتتصرف وفق منطقها الخاص، فتميمة - مثلا - بوق يستغله المؤلف في كل مناسبة، ليبين وجهة نظره، بل ليصرخ في وجه المجتمع محتجا ضد قيمه وتقاليده، على نحو ما نرى في رسالة تميمة الى هاني التي تقول فيها:

«الى اين انا ذاهبة ؟ - مع الليل الى أن يطلع فجره.

.....تذكر اننا تكلمنا أمس في الاجتماع عن أعمال العنف المخالفة للقوانين المرعية والاعراف المسلم بها.

مكاني هناك.

سأحارب تحت كل سماء ضد كل الشرائع والتقاليد التي ارتضاها المجتمع واطعنها بيدي، لانها باسمها - تحت سماء بلادي - أنكر علي حق الحياة، ولما أراد أن يسلبني

بلسمها الحياة نفسها اقترف بدل الجريمة اثنتين......»

ولعل المؤلف في تصوير علاقة هاني بتميمة يختار موقف تميمة لا موقف هاني، على عكس ما ذهب اليه أحد الدارسين من أن المؤلف يتوحد مع هاني الراعي في ملامح شخصيته فكرا وسلوكا[15] على أن المؤلف يجعل من هاني في أحيان اخرى صوتا له دون أن يبدو ذلك منسجما مع صورة الشخصية الكلية.

كما أن علاقة تميمة برمزي رعد ليست علاقة استقطابية على نحو ما ذهب اليه أحد الدراسين من أن هاني ورمزي هما القطبان اللذان يتجاذبان أعمال تميمة بين رفض المجتمع وقبوله، فتغدو مع الاول شيطانة مع الثاني ملاكا[16]، اذ ان من يتأمل علاقة هاني برعد، يجد أن هاني أحيانا يردد مقولات رمزي رعد، فهاني يتحمل مسؤوليته مثلما يتحمل رمزي رعد وتميمة وغيرهما.[17]

ونراه يفكر لجابر نصور أيضا ليصور البعد المقابل - الوحشية والانانية وسطوة التقاليد:

«تميمة نصور: «هو أنا لا تفتشوا عن أحد. وهذا السكين الذي ذبحتها به».

الحبس ؟ مرحبا به ! الحبس للرجال.

وسيذهب الى الحبس لا بالتهمة الحقيرة، زنوب ابنة راعي المعزى في عكار، بل شامخ الرأس وفي يمينه راية الشرف الرفيع»(٢٦٤).

واذا كانت الشخصية الروائية تتميز بالبناء والمضمون الدلالي للغة والافكار التي عينت لها[18]، فان شخصيات توفيق يوسف عواد ليست نابعة من طبيعة البناء وما تمثله من خصوصية الافكار بقدر ما تنبع من موقف تقابلي: عوامل تخلف وهدم تمثلها شخصيات شريرة بالغة السواد، وعوامل تقدم وبناء أو تغيير وتمثلها شخصيات تنزع نحو الخير وهي أقرب الى الطيبة والنماذج العليا، وكلا النمطين يمثله المؤلف ولا يمثل المؤلف كأن يبدو ترجمة لافكاره أو قناعا لها، بل هما بوق لفكر المؤلف يقيد حركة الشخصية ويحرمها من تلقائية التفكير والسلوك، فالذي يتأمل طبيعة شخصية هاني الراعي يدرك أن ثمة فرقا واضحا بينها وبين شخصية رمزي رعد في التكوين الفكري والنفسي، على أن المؤلف يفرض على هاني - حين يشاء - دور رمزي رعد، ويعلل ذلك بأن هاني سمع رمزي رعد يتحدث عن أفكار، اذ يبدو الكلام غير منسجم مع شخصية هاني التي بدت هادئة لاتميل الى الحدة على نحو ما نرى في قول هاني يترجم عن موقف المؤلف نفسه:

«- هل تتابعين التحقيقات التي تقوم بها الجرائد في هذه الايام ؟

قرات لأحدهم في الازمة التي تعانيها رأيا فيه الكثير من الصواب. أذكر اسم صاحبه، أذكر كلماته، يقول:

«أزمتنا في ظاهرها سياسية واجتماعية وطائفية.. الخ، الحقيقة أن جذورها مغروزة في الغيب، في الهجرة من السماء الى الارض.

- اشتهيتك أن تسمعي رمزي رعد في نادى الحوار أثناء غيابك في المهدية»(١٨٦).

فلقد تجاهل المؤلف تجربة هاني ودوره وثقافته، أضفى عليه من الحكمة والتجربة وبعد النظر وتطويع اللغة للتأمل والفلسفة، فخلع عليه من كل ذلك ما يفوق سنه وتجربته وتحصيله الثقافي على نحو مانرى في حديثه الذي عقب به على التفرقة الطائفية بصورة لا تناسب تجربته وسنه وهدفه(١٧٨). وجعله يتحدث مجرب، فيختار التشبيهات الدقيقة المحملة بطاقات فكرية تستحضر شخصية المؤلف الطاغية على نحو ما نرى في التشبيه الذي وصف به علاقة لبنان بالحركة الفلسطينية من أن الحركة تدعي العفة ولبنان يدعى حبها والتضحية من أجلها، مما جعل تميمة ترى في قوله معادلا موضوعيا لعلاقتها به بعد أن عرف قصتها مع رمزي رعد[19].

واذا كان الراوي في كثير من الروايات يتخذ وضع إله

يراقب الشخصيات من عل ويعلم ما تشعر به وما تفكر فيه، واذا كان النقاد ايضا يرون أن القارىء ينبغي أن يتشكك في قبول فكرة الراوي العالم بكل شيء (Omniscient) بيُسرٍ كبير[٢٠]، فان المؤلف نفسه لا يترك هذا الدور للراوي العالم بكل شيء، بل لا يجعل الراوي يعرف ما يدور في ذهنه أو شعوره أو احساسة، فيعمد هو الى تلقينه ما يشاء، يفكر ويشعر له ويتمثل أمثالا تنبع من تجربته لاتجربة هذا الشاب الغض الذي يملك تجربته الخاصة ولغة تلك التجربة، على نحو ما نرى في توظيفه قصة قيدوم الذي صاد ثعلب الكرم وسلخ جلده حيا، اذ يقول المؤلف على لسان هاني:

«كلنا ثعلب قيدوم، علقنا كلنا في فخ العقل، وجلودنا تسلخ عنا ونحن أحياء»(١٨٧).

وبوسعنا أن نتابع ذلك في نبرة رمزي رعد الزاعقة في حديثه عن الناس والقيم والواقع، اذ جعل المؤلف رمزي رعد الذي كانت كلماته شركا لتميمة، يعترف بتفاهة أقواله وعبثيتها ويهاجم تطلعات الشخصيات، فعلى ما يبدو من خلاف يسير بين آرائه وبين وجهة النظر العامة للراوية، فانه يجسد جانبا كبيرا من فكر المؤلف ونظرته الى الحياة والوجود والقيم والناس والواقع، على نحو مانرى في حديثه الى الست روز عن مشروع عمارة جديدة ضاع مع بقية أحلامها:

«اطوي خرائطك وقولي لأستاذك الكبير، نائبنا العتيد. البك بالرغم منه أكرم الجردي الذي يريد ان يبني لنا دولة عصرية أن يطوي خرائطه هو الاخر. تغيرون لنا ماذا في عماراتكم الجديدة ؟

المهندسون كذابون، انت قلتها. وغشاشون، يشارطونك على مواد من جنس العال ويضعون أردأها، الشرف والناموس، الحق والعدالة، المحبة والرحمة، حتى العافية كلها مقالع في الغيوم، حجار بيوتنا، وعماراتنا مهما شمخت، كلها من مقلع وسخ موحل، هو مقلع الشرور والدناءات، ومرصعة ترصيعا بالعاهات في أبداننا، ونفوسنا، ومنها كلها تفوح رائحة الدعارة..» (ص ٢٤٢، ٢٤٤).

ويتكرر الهجاء على لسان رمزي رعد، صوت النقد والسخرية والعبث في مواطن مختلفة من الرواية[٢١]، ومع أن الكاتب منح شخصية رمزي بعض الحرية في أن يبدو مغايرا لشخصية المؤلف الى حد ما، الا أن آراءه في مجملها تتفق ووجهة النظر العامة في الرواية[٢٢]، صحيح أن التنوعات المختلفة تعود في النهاية الى وجهة نظر مفردة تساوي بين الراوي والشخصية، الا ان تحليل القوائم اللغوية يؤدي الى ادراك الفروق الدقيقة بصورة أفضل بين كل منهما[٢٣]. اما أن تضيع الملامح تماما او تكاد فهذا أمر غير مسوغ من الوجهة الفنية.

ولعل طغيان وجهة نظر المؤلف في الرواية حرمها من تصوير الشخصيات المتناقضة بعمق. فسيطرت أفكاره على مصائر الشخصيات على نحو ما يبدو في تصويره لجابر نصور وحسين القموعي وجلال الكرش وغيرهم، فهو لا يترك لهؤلاء لمحة انسانية تومض من خلال ظلام الشر الذي يملأ نفوسهم، بل انه لا يكتفي بوسم هذه الشخصيات بعيوب أخلاقية، بل يضيف اليها عيوبا جسمية أيضاً.

فتراه يتحدث عن كل من جابر والقموعي..

فقد جعل المؤلف لاهم لهما الا المتعة بأي ثمن، والقموعي يزور على الفدائيين، يجمع تبرعات كاذبة باسمهم، وهو مثال الرقاعة، وصور الكرش تصورا جسديا قبيحا..

- ٥ -

وفي هذا العالم البانورامي الذي تتعدد فيه الشخصيات وتتعدد الامكنة، تلتقي في بيروت وتتفرع منها في المهدية وصيدا ودير المطل والبقاع وعكار وغينيا، نجد لغة الرواية عنصرا اساسيا استغله توفيق يوسف عواد لاعطائها قدرا من التماسك يعوض عن وطأة المؤلف على الشخصيات المختلفة، فاذا كان علماء اللغة قد ابتكروا كلمة «لكنة - لهجة فردية Idiolect - للدلالة على استعمال خاص للغة من قبل متكلم معين، وان كل روائي - بطبيعة الحال - يمتلك لهجته الخاصة مما يجعل نظرية عامة للاسلوب مستحيلة غالبا[٢٤]، فان الكاتب لم يفد من اللغة لتمييز شخصياته من طريقة استخدامها للغة، بل ظل يمارس دور الراوي العالم بكل شيء Omniscient، فيملي عيها - على اختلاف ثقافتها ومكانتها وفكرها ورؤيتها - رؤيته الخاص بل طريقته وربما لهجته الفردية في الأسلوب.

ولعلنا نعذر الكاتب في صدوره عن وجهة نظر محددة، اذ ان التنوعات في وجهة النظر محدودة، غير أن الوسائل التي تستخدم بها الالفاظ - كما يقول فيليب ستيفيك - للاغراض القصصية غير محدودة[٢٥]. فقد اضطرته رؤيته للعوامل الاساسية التي تحكم حركة المجتمع من الداخل أو من الخارج الى أن يغلب استخدام اللغة الانفعالية المشحونة

أحيانا بالتشاؤم السوداوية، فلم تحل عناصر التغيير الايجابية دون سيطرة هذه الرؤية القاسية التي حكمت الرواية وغلفت أجواءها، فضاعت حركة تميمة وسط عناصر الهدم والانهيار، وبدت كأنها تصارع الامواج العاتية بتخبط ويأس، ومات رمز المقاومة «عزيز» وظل رمز الاستمرار- ممثلا بتميمة وأبي عزيز- باهتا لا يحقق الحضور المنتظر، أما الشخصيات الاخرى، فهي اما رافضة بطريقة عبثية أو مفتقرة الى الرؤية الموضوعية السليمة، أو هدف ليد القدر تمثل الطيبة والبراءة.

لقد حاول توفيق يوسف عواد أن يتغلب على النبرة الزاعقة في الرواية التي تجلت في أكثر من مظهر، حتى بدت أحيانا أشبه بخواطر أو مقالات تتضمن تعليقات وآراء لكتاب وشعراء ومفكرين[٢٦]، فلجأ الى الارتفاع باللغة عن حدود اللغة المألوفة وجاوز بها تخوم النثر، وقد حلل أحد النقاد موقفه من اللغة باتخاذه شكلا روائيا محليا يشبه قصة يرويها أحدهم في سهرة وأنه لم يلجأ الى القالب الاوربي. وخلص أن الى هذا الشكل الذي يمتزج فيه الشعر بالسرد والحوار واللغة القصصية المباشرة يظل عاجزا عن الوصول الى اقناعنا بالعالم الذي يعبر عنه، فهو عالم جزئي، ملئ بالثغرات، جاء السرد ليغطي عجز الحركة الداخلية عن التطور في اطار فني شامل، ورأى أن الكاتب بالغ في استخدام اللغة حتى أصبحت مصدر العجز، ولم يستثن من ذلك الا الشعر[٢٧].

واذا كنا لا نذهب الى أن الكاتب بنى روايته بهذه الطريقة الساذجة، ولا نقر الناقد على تبسيط الشكل الروائي لينقسم قسمة شكلية سطحية بين شكل قصة «تروى في سهرة» وشكل «قالب» أوربي، فاننا نزعم أنه حاول الافادة من جوانب مختلفة من صور اللغة حتى يحفظ على البناء الروائي بعض تماسكه، وهو يوشك أن يتداعى لطغيان وجهة نظره ولاسرافه - تبعا لذلك - في ذاتيته التي كادت اللغة - في تعبيرها عنها - تصبح وعظا مباشرا او خطبة حماسية حادة، أو موقفا غاضبا لا تنفس عنه الا كلمات غاضبة.

ومن الملامح البارزة في لغته تلك الشاعرية التي حاول من خلالها أن يعطي حيوية للحدث، دون أن يعزل هذه اللغة عن سياقها الروائي في التعبير عن طبيعة العلاقة بين الحدث والشخصية، وبوسعنا أن نلاحظ ذلك في المقطوعة الشعرية التي صاغها الكاتب على لسان رمزي رعد في مجلة العصور بعنوان: «الى التي هربت من نفسها ؟» (ص ٣٥ -٣٦)، اذ كانت كلمات هذه المقطوعة بمثابة الشباك التي وقعت فيها تميمة، وجعلتها أكثر تعلقا برمزي، مما سهل نمو الحدث نحو الازمة التي تجسد فكرة الرواية الكلية.

وبوسعنا أن نلاحظ هذه اللغة الشعرية في وصف نزهة هاني وتميمة على شاطىء البحر، محاولا أن يضفي على علاقتهما جوا من الروحية وعمق الاتصال من خلال اللوحة التي توحد بينهما وبين الطبيعة الحية، مثلما بدت هذه اللغة الشعرية في وصف الطبيعة شتاء وصيفا، ووصف الناس والحيوان على لسان شخصية الجردي (١٢٨ -١٣٠).

وبدت اللغة - أحيانا - مكثفة شعرية تعبر عن موقف، على الرغم من الصورة الخطابية الظاهرية من مثل تحليله لشخصية تميمة:

«كانت الايام تمر وقد اجتمع لتميمة جرحان، كموس القموعي هذا الاعتداء الاثيم على المهدية - وأغدر وأحقر. ومثله الضحية سكوتا وخنوعا، وكذلك الناس والشرائع، ولاول مرة أحبت المهدية.

كانت تحمل الجرحين الى الوادي وتقضي ساعات متكئة على صخرها ساهمة....» (١٧٦).

واذا كانت هذه الرواية ليست من الروايات التي يمكن أن تدعى «الرواية الشعرية»، فانها في أجزاء منها حاولت أن تستخدم اللغة استخداما خاصا يرتفع بها الى ذرى معينة على نحو ما نرى في الرواية الشعرية التي تحوى مقاطع تختصر العالم في صورة[٢٨].

ان استخدام اللغة استخداما شعريا يرتبط ارتباطا وثيقا برؤية الكاتب للعالم، وبطبيعة المضمون الذي بدا ابداعيا في التشكيل النهائي. فالرواية تفترض شكلا فريدا يتجاوز لحظة القص الزمنية العلية «المنطقية» من خلال الاطار القصصي في آن معا.

انها جنس هجين يستخدم «الرواية» ليضاهي وظيفة القصيدة.

اذا لا غرابة في ان تحبط توقعات القارىء الذي نشأ في ظل المعايير الروائية التقليدية الاشد صرامة، لان النماذج الرمزية التي يصادفها تبدو له مناقضة للطريقة الحقيقية التي يبنى عليها فن القصة[٢٩].

فلم يفهم توفيق عواد الرواية على النحو الذي أسلفنا،

اذ ان استخدامه للغة الشعرية ارتبط بالموقف الذي أملته علاقة الحدث بالشخصية، وربما بالشرط الزماني والمكاني الذي أوحى له باستخدام اللغة استخداما شعريا خاصا، وهذا، على أي حال لا يستجيب لموقف معين من بنية أو من وظيفة لغتها، فاذا فهمنا أن الذي يميز جوهريا بين الشعري «الغنائي» وما سواه هو مغايرة الشعري للموضوعية، بشكل عام فان رواية طواحين بيروت بعيدة تماما عن هذا الفهم للبناء الروائي، واذا كانت الرواية التقليدية، على نحو ما نألفها، تفصل بين النفس المجربة (الذات المنفعلة) والعالم الذي تدور التجارب حوله، واذا كانت الرواية الشعرية، بالمقابل، تسعى الى ربط الانسان والعالم في شكل داخلي باطني غريب، على الرغم من «موضوعيته» من الناحية الجمالية[30]، فان توفيق يوسف عواد لم يزايل الرواية التقليدية كثيرا من ناحية فهمه لطبيعة الرواية أو لدور اللغة فيها.

فالرواية الشعرية لا تغفل مسائل السلوك الانساني التي تهم الرواية كلها، ولكنها ترى هذه المسائل على ضوء مختلف[31]، أما طواحين بيروت فهي تلجأ الى الشعر - وليس هذا اللجوء اصطناعا - لتسد ثغرات في بناء الرواية نجمت عن طغيان شخصية المؤلف وسيادة وجهة نظره التي توجه الشخصيات علانية في أحيان كثيرة.

وقد برع المؤلف في التصوير مستخدما الحكاية والتشبيه حتى يجلو مواقف الشخصيات ويبين تناقضاتها من مثل حديثه عن قيدوم وسلخ جلد الثعلب الذي يأكل عناقيد الكرم (١٨٧)، ومن مثل تشبيهه الحوار بين الاطراف المتناقضة:

«الحوار بيننا ميني جوب:

يكشف أكثر من اللازم وأقل من المطلوب، المطلوب هو اتفاقنا» (١٧٠).

وقوله فيما يتصل بعنوان الرواية: «ان الطاحون يدور في الفراغ» (١٧٠).

ومن مثل تصويره «فنونغو» حارس المزرعة في غينيا (١٩٠)، وهو تصوير عجيب يقدم جوا غريبا يثير الخيال ويربط بينه وبين حياة المغترب ثامر نصور:

«كان فنونغو يدور على المزرعة مرة في الصباح واخرى في المساء، بقبعة كالمظلة وعصا كالرمح، فاذا انتهت الدورة رمى المظلة والرمح واعتلى النخلة فجثم على غصن فيها وبيديه البالم يحسو منها ويسكر، والبالم قرعة تثقب ويشرب زومها وهو عندهم كالخمر. كان فنونغو لا يقنع بالزوم حتى يمزجه بالسبرتو، فاذا فاته فبالكاز، ويظل يشرب وهو في أعلى الشجرة حتى تفرغ قرعته فيتزحلق ويمشي - اذا أسعفته قدماه - الى كوخة لينام، وربما قضى ليلة معلقا بين الارض والسماء، يغفو ويفيق ويشرب حتى تطلع الشمس، كالقرد، الا انه أطيب انسان على وجه الارض» (١٩٠). ليخلص من حكاية مواطن ثامر نصور صاحب مزرعة الموز وموته المفاجئ بمرض تخلفه الحشرات الى حكاية مشابهة، تتكرر مع ثامر نصور نفسه (١٩١).

وتتكرر الصور والتشبيهات من مثل الزنجي الذي انقلب الى رجل أبيض، الى سائر التشبيهات والصور التي توسل بها في أكثر من موقف ومناسبة[32].

ولقد استغل المؤلف اللغة الشعبية وما فيها من غنى، مثلما أفاد من طريقة التعبير المحلية في تصوير الشخصيات والافكار والاحداث ورسم الخلفيات المكانية والمناظر المختلفة، من مثل استغلال التعبيرات الشعبية[33] في السرد الذي يتخلله حوار (١٠، ١١).

وقد تتخلل التعبيرات الشعبية أيضا تعبيرات تراثية تعبر عن موقف محافظ أو صورة قديمة، من مثل الحديث عن الاسرة اليغمورية من خلال مأساة البقاع الاجتماعية (ص ١٣٠).

ولعل المؤلف حاول أن يفيد من بعض أساليب السرد والحوار ليحفظ على روايته تماسكا أكبر دون أن تلجئه الى التصريح بأكثر مما ينبغي، حتى لا يطل عرضة لاسقاط آرائه على الشخصيات الاخرى، فوظف الحلم مثلا مستعينا بالعبارة الشعرية والرمز والتشبية وجو الكوابيس المرعبة أو المنفرة، على نحو ما نلاحظ في حديثة عن الفئران في كوابيس مرعبة تتراوح بين الهذيان والواقع لتشكل معادلا موضوعيا للصراع العنيف الذي ينشب في عقل تميمة ومشاعرها تجاه فقد بكارتها ونتيجة ذلك في روحها وتفكيرها وسلوكها، فاستغل المؤلف محاولتها الانتحار ليستعين بالحلم الكابوسي المفزع المرعب (١٥٥)، الذي أفاد في تصوير المؤثرات النفسية والمادية في حياة تميمة، من مثل شدة وفاة روز في خيالها وفي نفسها:

«ولكنها ترى روز جيدا، روز أمامها وروز عن يمينها وعن شمالها. روزات يحاصرنها بالعشرات ويتودون اليها بالكلمات والاشارات، على جباههن مصابيح حمراء، وفي المصابيح شموع تنتحر، وفي أعناقهن عقود من الجرذان تبرق عيونها ماسا وياقوتا فيروزاً وعقيقا» (١٥٦).

ويستحيل هذا الكابوس الذي يمثل الهذيان والوهم الى

واقع مرموز في الحديث عن المرفأ، وفي وصف جزئيات الواقع المأساوي التي تشير الى الاحداث والقوى الفاعلة في تشكيل صورة الواقع وملامحها المتناقضة المتصارعة(١٥٦ - ١٥٧).

ويتضح الرمز الذي يحمله الحلم الكابوسي في دلالته الواقعية حين تحط الغربان في ساحة الشهداء، بينا الجرذان حول النصب التذكاري تزحف الى المنصة تملأ الحديقة وتغطي ساحة الشهداء ثم تمرح في ضوء القمر (١٥٨). وتلتقي في هذا الرمز المتوسل بلغة شعرية متوترة ملامح المعادلة الصعبة، فالكاتب يرسم صورة منفرة قاسية لصور الفئران وممارساتها، في حين يتصدى أبو شرشور اليافاوي للغربان يلوح بحبله خلفها

«فيبدو ابو شرشور شخصية أسطورية ذات ذراع جبارة ترد عن تميمة انقضاضة زعيم الفئران.» (١٥٩)

ومن خلال هذه اللغة استطاع أن يقدم صرخة احتجاجه على الواقع وعلى القوى المتصارعة فيه، تجعل ضبطه لعناصر المعادلة في نفسه أو في مخيلته الابداعية من الصعوبة بمكان.

- ٦ -

والذي يتأمل أسلوب السرد في هذه الرواية يلاحظ أن المؤلف تبنى طريقة السرد الملحمي أو ضمير الغائب، وهي من اكثر الطرق انتشارا وطبيعية، اذ يفترض معظم الروائيين انها تمنحهم اجازة العلم بكل شيء فعلا.

غير أن عددا من الروائيين يستخدمون طرقا اخرى، من مثل أسلوب المتكلم، ولهذا الاسلوب بعض الفوائد الواضحة، فهو يمكن المؤلف دون افتعال أن يدخل الى اعماق عقل بطله ومعرفة اسرار فكره وشعوره وتقديمها بأسلوب تيار الوعي وخلافه، وثمة روائيون ينتقلون من طريقة الى اخرى حسب مقتضى البناء الفني[٣٤].

فما الذي دعا الكاتب الى أن يستخدم أسلوب ضمير الغائب لسرد روايته، وهل استطاع أسلوب العالم بكل شيء (Omniscient) أن ينهض بالمهمة المنوطة به ؟ وان يتفادى فرض وجهة نظر الراوي أو ربما المؤلف على الشخصيات الاخرى، وهل استطاع أن يتفادى الوقوع في هذا المأزق حين يبدو هذا الاسلوب غير قادر على التعامل مع الشخصية في التعبير عن فكرة أو موقف أو سلوك أو شعور ؟

لقد بدأت الرواية سردها بضمير الغائب: «مع الفجر قامت آمنة الى سلتها»، وظل هذا دأبها في بداية كل «حلقة» وفي مستهل كل جزئية، ولعل احصائية بسيطة تقرر أن الفعل «كان»[٣٥] هو الفعل الاكثر ترددا مع بداية كل حلقة وفقرة وجزئية... فليس ضمير الغائب هو ما يميز حركة السرد بل يبدو الفعل الماضي والفعل «كان» بالذات هو الاساس في حركة الرواية، واذا شذت في أحيان قليلة بعض الافعال فسرعان ما تحتوى في اطار الماضي، على نحو ما نرى في وصف لوحة المقهى، اذ يتغلب حضور الافعال المضارعة والجمل الاسمية ذات الخبر الاسم أو الفعل المضارع، بيد أن الافعال الماضية سرعان ما تتتابع، من مثل نظرت، وصل، قامت، مشت، دخل، دخلت، ألقى، كانت، تكلم.... وهكذا (١٤٤ -١٤٥)، ليسدل الماضي على صورة الحاضر النسيان بعد أن توهمنا للحظة أن ايقاع الحاضر يوشك أن يتغلب على زمن الرواية، ونرى ذلك مرة أخرى في اللوحة التي وصفها المؤلف لتميمة وهي مسجاة على فراشها وصديقتها الممرضة ساهرة عليها الليل،......

«على شفتيها يلتقي الموت والحياة ويتواجهان، كما التقيا، تواجها ذات، يوم ذات لحظة، على شفير التينة في المهدية»(١٥٥).

اذ تتغلب على اللوحة الكابوسية صيغة الزمن الحاضر، تلتقي فيها رمزيا الاطراف المتناقضة والمتصارعة في اكثر من مكان على أرضية من الفساد الخلقي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي... تختصر في وعي تميمة أو لاوعيها الاحداث والشخصيات والافكار المشكلة لعناصر الواقع المختلفة، في بعديها الخاص والعام: مشكلة تميمة الشخصية وارتباطها الجدلي بالقضايا العامة.

ويبدو هذا المسلك، على ندرته، سياقاً أسلوبياً، اذ تزداد قوة المقابلة على قدر وضوح النسق « فالسياق القصصي ذو الافعال الماضية - مثلا - يهيىء للمقابلة بحاضر تمثيلي منفرد،...»[٣٦].

وظل الخروج على أسلوب السرد الملحمي - على ندرته- سبيل الكاتب الى التغلب على المباشرة والخطابية التي نجمت عن رغبة الكاتب في أن يحلل عوامل الهدم في المجتمع تحليلا صريحا، وفي أن يشير الى السلبيات المستوطنة، وقد أوشك أن يقوم بدور المعلم أو الواعظ، فلم يغنه حديثه الى مدام روز خوري على لسان رمزي رعد في ابعاد مظنة تدخله المباشر في مصير شخصية رمزي وفكره، أو في فرض موقفه الشخصي عليه... فجاءت فكرته حول تأجير

الارواح[٣٧] بمثابة خطبة منطقية أو مقالة خطابية أملاها المؤلف على رمزي رعد املاء، (٢٤٣ - ٢٥٢). حتى المواقف التي تبدو تطورا في حياة الشخصية خنقها ببيان وجهة نظره هو، على نحو ما نرى في موقف تميمة من المهدية، فبعد أن كانت تتطلع بكل طاقتها نحو بيروت هروبا من المهدية، نراها بعد مأساتها مع رمزي رعد تعود الى المهدية، ترقب معاناتها في ظل الموت والتدمير فتحس بها من جديد:

«ولأول مرة احبت المهدية»(١٧٦).

فلم يستطيع الكاتب أن يقنعنا بهذا التحول، واذا كان من مسوغ منطقي له، فقد جاء باردا يخلو من المسوغ الفني الذي يصف التحولات الذهنية والنفسية لدى تميمة.

واذا حاولنا أن نلتمس في هذا التحول من بيروت الى المهدية، على عكس اتجاهها أول الامر من المهدية الى بيروت، فانه يظل غير قادر على حمل منظومة رمزية تتصل بفكر الاتصال / الانفصال، في مقابل القرية / العاصمة، صحيح أن الشخصيات كانت تجد ملاذها في القرى أو الريف أحيانا، على نحو ما نرى في صنيع هاني الراعي في قضائه فترات في قريته دير المطل، أو ذهاب المحامي الجردي الى سهل البقاع، الا أن الريف نفسه غير نقي، فهو يشكل قوة طرد باتجاه العاصمة لما فيه من آفات الفقر والجهل والتخلف السياسي والاجتماعي، فالأسرة اليغمورية في القاع تتاجر بالحشيش وتفرض مواضعاتها بالقوة، وراعي الغنم والد زنوب يفرض عليها مصيرها الاسود في بيروت لانه يريد المال بأي ثمن، والمختار يمارس تعصبه في قرية دير المطل..... ثم نرى بعض العناصر الايجابية من مثل ماري أبو خليل تسعى الى توفير اقامة لأسرتها في بيروت. لقد شعرنا بحماسة مفاجئة تنبعث في نفس تميمة فتوحد بين الهم الاجتماعي والهم السياسي، مثلما رأينا انقلابا في موقف «أبو شرشور اليافاوي» من نفسه ومن واقعه، فترافق همه الاجتماعي مع همه السياسي، غير أن تلك الحماسة وهذا الانقلاب يفقدان مسوغهما الفني، اذ ان تميمة خاصة لم تتسلح بوعي معين يمكنها من رؤية الواقع رؤية موضوعية، وظل الانفعال، بل النزق، معلما من معالم سلوكها، فماذا تستطيع فتاة بمفردها في ظل تركيبة اجتماعية سلبها المؤلف بصورة قاسية كل ملامح الامل في التخطي والتجاوز، وحصرها في شرنقة الاصطراع والتقابلية دون أن تدرك الممكن من المستحيل، ودون أن تعرف المرحلي من الهدف الأخير ...... ان ما ميز رؤية المؤلف في رصد الواقع، وبالتالي في تصوير الشخصيات أو تحريك الاحداث، تلك الفجاجة وعدم النضج في فهم العوامل الموضوعية التي يتحرك المجتمع من خلالها ، ان الاختلاف والتنوع والتعددية ليست المشكلات الاساسية في تحليل عوامل الهدم والسلبية ، فهي قائمة في كل مجتمع ، بيد أن طريقة فهمها واستيعابها ووضعها ضمن سياق معين هو الأساس في فهمها وتجاوزها في آن معا.

ولا يعني أننا نرفض ارتباط الجوانب الاجتماعية بالجوانب السياسية أو غيرها، ولكننا ينبغي أن ندرك الظروف التي تتحرك من خلالها فتاة مراهقة مثل تميمة، لا أن نضخم مأساتها وننفخ في فرديتها حتى تصبح مركز الكون أو بؤرة المشكلة الحقيقية.. ان فهم العوامل الموضوعية تقودنا الى فهم حقيقة النمو والصراع دون اسراف في تقدير دور الافراد والجماعات في التأثر والتأثير... لقد بدت تميمة بطلة غير واقعية تتصرف تصرفات خيالية وتحلم أحلاما دون كيشوتية وتحارب طواحين الهواء، وما لبثنا أن فوجئنا بأن الشخصيات التي كانت تملك حضورا فعالا ذابت في الجو كأنها فقاعات هواء، بدءا من صوت المؤلف «رمزي رعد» وانتهاء بصوت «رمزي رعد» «هاني الراعي»، فغلبت الرؤية العبثية التي حاولت تميمة أبو شرشور التخفيف من سطوتها عبثا.

◆ خاتمة

لاحظنا من خلال تتبعنا لرؤية الكاتب في هذه الرواية انه حاول أن يجسد رؤيته من خلال عناصر تنهض بها، فاستعان بشخصيات مختلفة حينا ومتناقضة أحيانا لتجسد طبيعة التركيبة الاجتماعية السياسية الثقافية الاقتصادية، وقد جعل المرأة معادلا موضوعيا لصور البشاعة والقسوة والظلم، على نحو ما تمثل في مصائر كل من آمنة وتميمة وزنوب وروز وحتى ماري أبو خليل، فوراء كل من هؤلاء قصة وراءها رجل، بل ان مجتمع الرجل هو المسؤول بشكل أو بآخر عن مصير الهامشيات من النساء، وقد استثنى الكاتب بعض النساء اللاتي يمثلن انماطا ثقافية معينة أو مواقف اجتماعية مختلفة.

وحاول أن يقدم نماذج انسانية تصور الظلم الاجتماعي أو التخلف السياسي، مثلما صور نماذج اخرى

تحمل انهيار القيم والمبادىء والاخلاق وتعلن سيطرة العبث والخواء والنفاق والتناقض، وغلب بنبرته الزاعقة على لسان الراوي أو على ألسنة شخصيات متبناة عبثية كل شيء: الجدل والكتابة والقيم والمبادىء والافكار... ومثل لها بالطواحين التي تدور في الفراغ.

واذا كان الكاتب قد ربط الشخصيات بالزمان والمكان، وأعطي قيمة معينة لحركة الشخصيات، وخاصة تميمة في هذين البعدين، واذا كان قد حاول أن يوظف اللغة، ولا سيما اللغة الشعرية والشعبية والتراثية في الحفاظ على شيء من تماسك الرواية، مثلما حاول أن يعوض عن النبرة الزاعقة في رسم الشخصيات بتبني أساليب سردية أخرى في النادر، فان رؤيته للظروف الموضوعية التي تحكم الواقع بدت فجة غير ناضجة حكمها الظرف الآني، فبدت اللغة انفعالية والرؤية غير ثاقبة، فلا تحلل شرو الواقع بموضوعية، ولا تسعى الى كشف العناصر الثابتة والمتحولة في اطار التنوع والوحدة والتناقض والانسجام.

الهوامش

(١) طواحين بيروت، مكتبة لبنان، بيروت ط ٢، ١٩٧٨، وقد صدرت الطبعة الاولى عام ١٩٧٢.

(2)David Daiches: The Novel and the Modern World
The University Chicago Press
Chicago and London Mid Way reprint I984
P: 4 - 5

(٣) جوزيف بريتان: ثلاثة روائيين فسلفيين: ترجمة هاني الراهب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٥ م ، ص ١٥.

(4) Edward W. Said: Beginnings Intention & Method Columbia University Newyork I985 P: xv

(5) Frank Kermode: The Art Telling (Essays on fiction)
Harvard University Press
Cambridge Massa Chustts I983 P: 34- 36

(٦) انظر تحليلا لعدد من الروايات في: ابراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، من مثل تحليل ما تبقى لكم لغسان كنفاني ص ٣٥٤ ، وشتاء البحر اليابس لوليد اخلاصي ، ص ٥٤٠ ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨٠م.

(7)Beginnings: P : 85

(8) Ibid : P : 85

(٩) ميشا ل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات بيروت - لبنان ، ص ١٠

(01) Beginnings, P : 82- 83

(11)Franz steppat : Konfessionalismus im Libennasischen
Roman . Taufiq Yusuf Awwad, Tawahin
Bairut. Bonn- Freiburg Diewlt des
Islams XXIII- XXIV, P. I98- 209
P: 203

أود أن أشكر الزميل الدكتور خليل الشيخ الذي نبهني الى وجود هذه الدراسة التي عنوانها «الطائفية في رواية لبنانية»، وترجمها لي عن الالمانية.

(١٢) انظر د. موريس أبو ناضر: الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة ، في دراسته عن «طواحين بيروت والاشخاص العوامل» ص ٥٩ - ٨٢ ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧٩ - ص٧٣.

(31) Majorie Boultion : The Anatony of the Novel
Routledge & Kegan Paul London Boston and
Henley, P : 77

(١٤) الياس خوري: تجربة البحث عن أفق ، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة ، ص ٨٢ ، مركز الابحاث ، بيروت ١٩٧٤.

(١٥) انظر فرانز ستيبات Franz Steppat في مقالته السالفة ص ٢٠٨.

(١٦) الالسنية والنقد الادبي ، ص٧٥.

(١٧) المرجع السابق. ص ٧٥ ، وانظر الرواية ص ١٨٦.

(١٨) انظر مقالة فرانز ستيبات ، ص ٢٠٢.

(19)Roger Fowler : Linguistics and the Novel
Methuen & Co. London I977 P: 36

(20) Jonathan Raban : The Technique of Modern Fiction
Esays in Practical Criticism-
Edward Arnold Ltd. London
Reprinted I979 P: 33

(٢١) انظر الرواية ، ص ٥٤ ، ١٤٢ ، ١٨٦ ، ٢٢٢٦ ، ٢٤٣ ـ ٢٥٣ .

(٢٢) ثمة اقتطاف من عناوين مجلة العصور . التعليم

الجامعي في لبنان مسألة ثورة لا مسألة اصلاح – الرقابة تفقأ عيون الناس (تعليقا على طمس نهود عارية في مجلة فرنسية لدى دخولها الى البلاد)

- تحية الى طالب منتحر – الى التي هربت من نفسها . انظر ص ٣٥ من الرواية.

(23) Tzevtan Todorov: (The Structuralist Controversy Language and Literature)
Edited by Richard Mackesy and Engenio Sonato
The johns Hopkins University Press, Paltimore and London, 1979.

(24) Phlip Stevick , The Theory of the Novel
The Theory of Fictional Chapters
(Style) P : 185 Edited by Philip stevick
The free Press, London, 1967.

(25) I bid : P : 185.

(٢٦) أورد الكاتب في نهاية الرواية «اشارات» ، أشار فيها الى المصادر التي اقتطف منها بعض الاقوال والاراء التي وردت في ثنايا الرواية ، من تحقيقات صحفية ومقالات ومقابلات وأحاديث من مثل ماورد على ألسنة: عبد الله القصيمي ونزار قباني ورينه حبشي وجبران مجدلاني ويوسف الخال ونور سليمان وأنسي الحاج.

(٢٧) تجربة البحث عن أفق ، ص ٩٦ .

(28) Ralph Freedman: The lyrical Novel, Princeton University Press , Princetion, Newjersy 1971 P : 1

(29) Ibid : P : 1

(30) Ibid : P : 2

(31) Ibid : P : 2

(٣٢) انظر عددا من هـذه التشبيهات والصـور المركـزة ، ص ٢٠٣، ٢٥٧ .

(٣٣) ان التعبيرات الشعبية لافتة في هذه الرواية ، انظر ص ٢١٤، ١٨، ١٩، ٣١، ١١٣، ١١٦، ١٢٠، ١٣٤، ١٣٥، ١٦٦، ١٧٠، ١٧٨، ٢٧٨، ٢٠٩، ٢٥٠ .

(34) A Dictionary of Modern Critical Terms : Edited by Roger Fowler , Routledge & Kegan Paul, London
Hanely and Boston, 1982, P : 149

(٣٥) انظر الفعل كان في البدايات ، مثلا ص ١٣، ٣٠، ٣٦، ٣٩، ٤١، ٥٠، ٥٣، ٦٧، ٨٦، ٩١، ٩٨، ١٠٧، ١١٢، ١١٥، ١٢٤، ١٣١، ١٦٢، ١٧٦، وغيرها.

(٣٦) انـظر اتجاهـات البحث الاسلوبي ، مقالة (معـايـير لتحليل الاسلوب) لميكل ريفـاتير ، تـرجمة شكـري عياد ، ص ١٤٩، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ١٩٨٥م.

(٣٧) يشير فرانز ستيبات Franz Steppat في مقالته المشار اليها سابقا ، ص٢٠٢ ، ان المؤلف وضع لروايته عنوانا أوليا هو «ارواح للايجار» حملته الاصول الاولى للرواية بالفعل.

واشار الى قيمة المجاز الغريب الذي فرق بين تـأجير الارواح وهو الجانب السلبي ، وبيع الارواح ، وهو الجانب الايجـابي في فهم وجهة نـظر المؤلف ، ويبـدو مفهوم بيـع الارواح مقتبسا من القرآن الكريم .

جامعة اليرموك ـ اربد

ملاحظة :ـ تقرأ القصة بسياقها الاعلى والاسفل على اعتبار انها كلّ بنائيُ واحدُ

مملكة الحزن الابدى

نعمان مجيد ●

عليَّ ان اذهب لمواجهتـه، احمل معي كـل شوق السنـوات وحكايا الزمن المختزنة في ذاكرتي ـ هو جدي الذي يقطن في غرفة فوق السطح في احد فنادق الباب المعظم [1] تيقنت من انطباق اوصافه مع ماذكره الرواة والناقلون لأخباره .

في هـذا العام يكـون عمره مـائة وخمسـين سنة [2] وهـذا افتراض مني قائم على ماتـوفر لي من معلومـات غير مـوثقة اغلبها وردت شفاهاً . هو جدي اذن او هكذا يتوجب عليَّ ان ادعوه بناء على صلة الدم والقرابة التي تربطني به او بحكم سنهِ إذ لايمكنني مخاطبته إلا بهذه الصفة [3]

وجدته منهمكـاً ظهيرة يـوم شتوي دافىء وقفت عـلى مبعدة منه وكاني اخشى الوقوف امام اطنانِ السنوات التي يحملهـا فوق كـاهله . ابقى عينيبه عـلى جسـدي دون أن يستغرب وجودي، كما لو انه يعرفني او انه كـان يتوقـع مجيئي، فلم يكن قدومي مفاجئا له، او هكذا خيل لي .

حتى هذه اللحظة لااستطيع أن اجزم بأن الذي امامي هو جدي، فثمة ما يدعوني أن احتمل له عمراً اقـل من هذا العمر، فالناقلون والرواة والوافدون لم يـذكروا اليـوم او الشهر ولاحتى السنة التي ولد فيها . انتابتني خشية مفادها ان لا يكون هو نفسه جدي لأن الصورة التي رسمتها له في ذهني وحشوت بها دماغي ليست هي الصورة ذاتهـا التي اراها الآن .

فسحة الارض مابيننا متباعدة، وفسحة الوقت لاتكهن بها، اراه منهمكاً بكنس بلاطات سطح الفندق ثم دلج يرتب حاجيات غرفته المتناثرة . انتهى من تصفيف اغطية فراشه، وخطا باتجاه السطح ثم ادار راسه نحوي . راسه مرهق وعينـاه تديمـان النظر الى وجهي وتتفحصـان مـلامحي . اتفحص بدوري ملامحـه واتامله بشغف مـزمن . اجفانـه متورمة ويصعب تمييز لون عينيه فقد تصاعد ورم جفنيه وحجب كثيراً من استدارة العينـين، وخمنت ان هذا الورم ربما يكون بسبب الأرق او الأدمان على الخمر .

كان جسده منكشفاً للشمس والهواء البارد مثل سعفة يابسة تختضُ اوصـاله . تبدى بـاب الغرفـة وراءه معتماً وتكشفت اسلاك الكهرباء فوق الاعمدة العاليـة وسرب من الطيور حلقت فوق البنايات وانتشرت في الفضاء السمائي

---

١ ـ مما جعل الرواة يختلفون في [الباب] الذي دخل منه كونهُ يعشق الاماكن المبتدئة بهذه اللفظة فمنهم من ذكر أنه دخل الباب الوسطاني، والبعض الآخر قال انه دخل من الباب الشرقي .

٢ ـ اندلعت حرب القرم في أوائل عام ١٨٥٤ وقد سيق مجنداً في القوات العثمانية، ولما كـان شاباً ممتلىء الجسم، قـوي البنية ولاتنبىء مـلامحه عن عمـره الحقيقي لهـذا خمنت أن عمره لايتجاوز السادسة عشرة آنذاك وبهذا يكـون عمره التقـريبي الآن .

٣ ـ كان عليَّ ان اعتبره «جدي» لأنه في الحقيقة ليس جدي لأمي وانما هو أخو جدي الذي انقطعت اخباره وعد من بين المقتولين ـ العرف يقتضيني أن أناديه بهذه الصفة ـ

رمادي اللون، برزت خلفه الابنية وقبب الجوامع المجاورة للفندق .

بدا لي رغم تفشي الاخاديد والتجاعيد في وجهه اصغر مما توقعت، ورغم خراب جسده الشامل فلم اعز هذا الهدم الى إحتسائه الخمرة المزمن وحده، لأن ثقل السنوات كان واضحا على هيئتهِ، وعلى ضوء تلك الأثقال قستُ معظم حساباتي.

اقترب مني اكثر فبرز جسده الذاوي واضحاً ارتعشت يداه لمصافحتي، ومدَّ يداً مرتعشة الاصابع وكان عليَّ أن اقدم له نفسي؛

ـ انا ... ابن فضيلة بنت علي.[5]

ضحك بعفوية إستفزتني فتصاعد الدم الى وجهي . اهي ضحكة استهزاء ام ضحكة سخرية من جهلي بامور التقديم، ام انه ادرك مارمي اليه فتجاهلني، تاكد لي أن في ضحكته مسعى لمقاطعتي من الاسترسال لكن الضحكة لم تفتر على ثغره وقال؛

ـ اعرفها ... فضيلة بنت بهية ..

هاهو يلجأ الى نفس استخداماتي . اذن ادرك مقاصدي . لمتُ نفسي على طريقة التقديم . صمت واطرق مفكراً كمن يتلاف التواصل في اجاباته ثم اشار لي بيده اشارة حانية احسستني بالألفة . طلب مني الجلوس على الارض . جلست محاذيا له . انه اخو جدي منكشف لسخونة اشد من سخونة ذلك النهار الذي عاد فيه من الأسر . جسدانا يمتصان الدفء في جلسة مشراقية دافئة . كانت مكنسة الخوص مرمية بامتداد جدار الغرفة واكوام النفايات مكدسة فوق بلاطات السطح البيض . داهمني احساس غامض وشعرت كما لو اني حفيد حقيقي لهذا الرجل الجالس قربي . ولم اقل له ياجدي، احجمت عن نطق هذه اللفظة رغم تعطشي لأن اتفوه لها . لا اريد ان اقطع عليه كلماته . اريده ان يسترسل عليَّ اسمع من فيه ماالحرص على سماعه هزَّ راسه وقال؛

ـ انتَ تتحدث بلغة زمنك .. وهذا شيء طبيعي .. ولكنك تلغي من ذهنك حسابات الزمن الغابر .. عيبُك انك تتصور لكلامنا، امكانية اعادته دون زيادة او نقصان .. في زماننا ماكنا نقوله في المرة الاولى ليس هو الشيء ذاته الذي تقوله في المرة الثانية ... وليس الذي نقوله في الثالثة .. انه شيء مختلف .. في كل مرة تنقص الحكاية او تزيد .

ـ اتعني الحذف والاضافات؟ ام ثمة تطويل او تزويق؟ ام الذي سمعته عنك ليس صحيحاً بالمرة ؟

ـ بعضه صحيح على الأقل .

ـ والجوهر ؟

ـ بلا زيادة او نقصان .

بدات اشك فيه، ولم اشأ أن اساله منذ متى وهو موجود هنا؟ وكم من الخانات نزل[6] وباحساسه الغريزي الفائر ادرك مايعتمر في داخلي من فورة اسئلة شتى، ولاجواب شاف يطفىء اوارها، او يخمد منها قليلا، تكلم بلغة الواثق؛

ـ ماهكذا يقدم الانسان نفسه! طريقتك واجبة يوم القيامة .. اما هنا، في هذه الدنيا فكل شيء باسم الأب، معاملات التجنيد،

---

٤ ـ كل التواريخ التي انتقلت عبر أفواه الرواة الوافدين الأحياء منهم والامـوات تبـدأ من اللحظة التي سبق فيهـا عنـوة الى «استانبول» اذ لم يستطع الأفلات من قبضة رجال الجندرمة الترك ممن يلقون القبض على الشبان ويلحقونهم باعمال السخرة او التجنيد الاجباري .

٥ ـ كما ورد على لسان الناقلين من انه كان مزمعاً على الزواج من جدتي لأمي «بهية مظلوم» لكن انقطاع الأخبار عنه رسخ الاعتقاد بأنه في عداد المقتولين أيضا . فتزوجت «بهية» من أخيه (السيد علي عبدالله) .

٦ ـ ذكر في احدى الروايات انه وصل ليلاً وبات ليلة في احد الخانات البغدادية القديمة، وذكر أيضا انه دخل المدينة بعد اغفاءة الظهيرة القائظة . في مثل هذا الوقت اجتاح السموم الصيفي عقود النصارى وازمة البتاوين . مرَّ بوجوه عديدة من اهل الميدان والمهدية ورأس الشورجة ثم عبر الجانب الثاني من النهر . دلج في سوق العطاطير ومحلة الست نفيسة وسوق حمادة حتى وصل علاوي الحلة فدخل محلة الذهب . كانت المومسات جالسات على عتبات البيوت ينشرن فخاخ الصيد لعابري السبيل أو طالبي المتعة المؤقتة، جلسن غير محتشمات، نهودهن نافرة اعلى الثياب وافخاذهن منكشفة . اجتاز منطقة الدوريين ثم عرج الى محلة الكريمات باتجاه المنزل .

والهويات الشخصية، واملاك الطابو ..؛ و ..

ـ اعرف هذا ...

ـ اذن وفق ماتريده فانا اخو جدك .. ها ؟ ..

ـ انتَ فعلاً هو ؟

اطرق مرة اخرى وتحاشى الرد على سؤالي . حاولت استعادة نبرات صوته تشربتها في مسامعي؛ جملة قصيرة، ردودهُ مقتضبة . رنين لايوحي بشيء سوى العزوف عن مواصلة الخوض في الكلام معي . لا المس رغبة منه في الافصاح عن هويته . نبرات صوته تستحوذ على نبضات رجل متعب لايميل ان يؤخذ عنوة او يجرجر في الكلام . ولم اشا ان اساله عن «بهية»، ولا عن زوجة الضابط الروسي ٧

وابتدا شكي فيه يتزايد . عبارته نتف مبتورة ولاتفصح عن شيء يؤكد على انه اخو جدي . لو كان هو فعلاً لروى لي بنفسه ماتناقلهُ عنهُ الرواة .

ايكون هو احد الناقلين لاخباره ممن حفظوا شيئاً عنه او انه عاصر بعض الوافدين واخذ عنهم الاقاويل؟ ..

حتى هذه اللحظة لايمكنني ان اجزم بشيء . الرجل الجالس الى جانبي تفصلني عنه اكثر من مائة عام على اقل تقدير، ولكن الذي ذكرهُ لااعتبره دليلاً كافيا على مبتغاي . اراه غير حريص على اثبات ذلك لا بالقرائن ولا بالأسانيد المرتكنة الى التواريخ المدونة أو المنقولة شفاهاً ..

تسلقني هاجس أن لافارق بيننا في استيعاب شكل الحياة . ايعني هذا أن الحياة لم تتغير كل هذه السنوات ؟ أم انه رجل لم يفقد حسَ التواصل مع الأشياء ؟ هو يملك روحاً تمدهُ بديمومة السيطرة والتكيّف مهما اختلف عليه الزمن أو مهما امتدت به السنوات . هذا الرجل يمسك بقدرة احتوائية لما يحيط به من حانات وفنادق، شوارع وازمة، محلات مزججة ومقاه شعبية، وكازينوات حديثة، اجهزة تكييف للحر والبرد، واجهزة تلفاز وتسجيل .

اشعرني بلاتقاطعات فيما بيننا رغم الفاصل الزمني .

قال؛

ـ لابد انك جعت .. ساطلب لك غداء

حاولت ان اعتذر له لاقنعه باني لست جائعاً لكنه رفض . نهض ثم غادرني . خطا نحو غرفته فتلاشى جسده متوارياً داخل الغرفة . خمنت انه ذهب ليجلب نقوداً او طعاماً مخزوناً غير انه تاخر في الخروج . اقلقني ابطاؤه داخل الغرفة . فكرت أن اناديه . اصابتني حيرة . بماذا اناديه ؟

انا لااعرف حتى اسمه ؟

حملت قدمي وولجت الغرفة . لااحد في الغرفة سواي . تاملت المكان ثمة صناديق كارتون من قوائم السرير . الصناديق معباه بالملابس القديمة ومكدسة بعضها فوق البعض الأخر . بعض زجاجات عرق فارغة قرب مدفاة نفطية ارتكن على قاعدتها العليا ابريق الشاي .

بلغت الدهشة مني اوجها . رجعت متحاملاً وقد تملكتني حيرة كمن تعلق بخيوط العنكبوت . غادرت السطح نازلاً بصمت . قادتني قدماي الى الطريق الذي يفضي الى مستشفى الرمد . وجدت المستشفى قد الغي تماماً وحين سالتُ عنه اخبروني انها انتقلت الى مكان آخر . انعطفتُ

---

٧ ـ حسب ماتناقله الوافدون انه وقع في الاسر بعد اندحار القوات العثمانية أمام الجيش الروسي عام ١٨٧٧ وقد اعتمده احد الضباط الروس في مكتبه لكن زوجة الضابط الجميلة ذات العيون الزرق والشعر الذهبي أحبته ووقعت في غرامه وافتتنت به . هامت به عشقاً وولهاً بتلك السمرة المكتسية وجهه وقد استغل هذا الحب فساعدته العشيقة على الهرب والخلاص من الأسر . عبر الحدود ومشى الأماد على قدميه حتى وصل المدينة مثل اي رجل غريب، كث اللحية لايستر جسده سوى ملابس رثة مهترئة . مرق في أزقة بغداد ولم يكن قد اغتسل بعد من وعثاء الطريق . كان الغبارعالقاً في وجهه وشعره، وجسده ينفث عفونة رغم كثرة الحمامات المنتشرة في ارجاء المدينة . توجه نحو المنزل . طرق الباب طرقات وجلة . خرج اليه السيد علي عبدالله . دهش لما رآه وتصلب أمام الباب المفتوح على مصراعيه . دخل دون أن يعترض طريقه مأخوذا بالدهشة . جحظت عيناه اذ لم يكن متوقعاً أن يرى أخاه بعد كل هذه السنوات حيث اعتقد أنه مات في تلك البلاد البعيدة .

اجتاز مجاز البيت ثم توقف اسفل سقف الطارمة . تبعه السيد علي عبدالله مذهولاً وصامتا لايلوي على شيء ولايعرف ماذا يفعل أو يقول . فجأة هرع جمع اطفال، صبية وبنت منتزعين اجسادهم من جوف الغرفة لكنهم سرعان ماسكنوا في باحة الحوش واحتبست انفاسهم لرؤية القادم الغريب والذي لم يروه من قبل . ظهرت «بهية» زوجة السيد علي عبدالله أصابها ذعر مفاجيء . شهقت خائفة مذعورة . التف الصفار حولها وقد لاحظت الصغيرة «فضيلة » اصفرار وجه امها المصعوق والسيد علي ظل واقفا أشبه بالمشلول .

يميناً باتجاه مدرستي الابتدائية وجدتها تحولت الى معهد للتدريب الاذاعي والتلفزيوني . عدت ادراجي الى ازقة فرعية قصيرة . صرتُ خلف البيوت . اطل وجه النهر منساباً وجرف الشط مازال مثلما تركته مذ كنت صغيرا، اسبح في النهر دون ان ابتعد الى مسافات ابعد، ولا اغوص في اعماق النهر خشية ان لايعينني تنفسي فترة اطول فاغرق .

الجسر ممتد فوق جسد النهر، ومساحة الفيء اسفل الجسر على سطح الماء اكتظت بالنوارس وهي تمارس لعبة الذكر والانثى، ومايزال الرجل السمّاك (ابو لحية) واقفاً في مقدمة الزورق ينشر شباكه وقد تفتلت عضلاته . ثمة «دوبة» واقفة في مناى عن الجرف (٨) منذ الأمس او منذ القدم . واشبه من خارت قواه تراجعت منسحباً ثم اتجهت الى مقهى الصالحية . وجدته قد سبقني الى احد التخوت . دهشت لوجوده ولم استطع ان اتحاشاه . جلست الى جانبه . استقبلتني رائحة الخمر تفوح من فمه . حاولت ان اختصر عليه الشكوك لما ادركت تجاهله لي كما لو انه لايعرفني . اعتقدت لبرهة انه لم يميزني او انه نسيَ ملامحي . نظر اليَّ وتساءل غاضباً،

ـ لم تتبعني ؟ الا تكف عن ملاحقتي ؟

ـ انا ؟

ـ عابثون لاهمَّ لكم غير مشاكسة السكارى

ـ جدي ؟!

ـ لست جدك .. انا رجل كنت في الباب الشرقي . ضايقتني فالتجات الى هذه المقهى ..

ـ انا .. ابن فضيلة بنت علي .. الاتذكرني ؟

امتعض مني . اخرج قنينة العرق من جيب سرواله الخلفي، فتح فاه على اتساع كبير وعالج سداد القنينة فانفتح . ارتشف السائل الابيض . مزيج من العرق والماء دفعة في جوفه . قرقر السائل في حنجرته للحظات ثم اعاد السداد فوق راس القنينة واحكم اغلاقها ارجعها الى جيب بنطاله . فطن الى ان بعضاً من قطرات السائل قد التصقت بشاربيه . مسح فمه باكمام قميصه وازاح المخاط والقطرات عن شاربيه دفع يدَه الاخرى ليحك باصابعه شعره الأشيب الكث، ثمة ذرات تراب وقش عالقة بين ثنايا شعره . احس ان عينيه تخونانه وتحاولان الانطباق . اعاد فتحهما بصعوبة بعد ان فركهما بسرعة ليمنع التصاقهما اللزج . القى نظرة الى الجالسين في المقهى يقتعدون التخوت ويحتسون الشاي او يدخنون النارجيلة . احس انه بحاجة لأن يدخن فاخرج من عبهِ سيجارة آخر سيجارة لديه . شرع يدخن . نفث الدخان بعيدا عن فمه تتطاير من بين شفتيه مثل دخان ينبع من ماخور . رصرخ بصوت عال،

ـ لست جداً لاحد ..

سحب قدميه الواهنتين باتجاه باب المقهى . توقف عند الباب قليلا باحثاً بين جيوب بنطاله ثم استدار قليلا وقال موجهاً كلامه لكل الجالسين،

ـ لا ادعكم ترثوني .. كل منكم يدعي اني جده ٩

مشى وئيدا يجرجر جسده بصعوبة حتى صار خارج المقهى وقد مرّ مثل شبح هزيل وراء الزجاج وتوارى .

ـ ٢ ـ

صعدت درجات السلم باتجاه سطح الفندق . تبعني صاحب الفندق واستوقفني مستفسراً حاولت ان اشرح له لكنه لم يستجب ـ اعتقد الرجل اني اما احد المجانين او احد رجال التحري ممن يلجأون الى مثل هذه الطرق للكشف عن شيء تمتم مؤكدا لي ان ليس هناك اي انسان يعيش في الغرفة التي فوق السطح وانها خالية منذ زمن طويل . دنوت من الغرفة

---

٨ ـ كان اهل القرى يفدون على متن بارجة صغيرة (الدوبة) محملين بالقمح والشعير وحلان التمر يبيعونه اثناء مرورهم بالمدن أن رجال الجندرمة صادروا بعضاً من هذه «الدوب» واخذوا يربطون الشبان على متنها حتى أن احد الرواة ذكر بأن جدي قد باتَ ليلة فوق (الدوبة) مكتوف الايدي وموثق القدمين وعند الصباح نقل الى مكان مجهول .

٩ ـ أكد لي بما لايقبل الشك أن دار السيد علي عبدالله الكائنة في محلة الكريمات ماكانَتلتودع في الاوقاف العامة إلا بسبب غياب أخيه المدعو حسن عبدالله . وقد عجز الورثة الشرعيون من ابنائه واحفاده عن الحصول على ماخلفه من أملاك اخرى ورغم كل التسويات اللاحقة فقد آلت حصص الأخ الغائب الى الاوقاف، وهذا ماجعل جدي يعتقد أني الاحقه من أجل الحصول على ممتلكاته باعتباري الوارث الوحيد المتبقي من عائلة السيد علي عبدالله .

مخلفا الرجل ورائي، الفيت الغرفة فارغة تماماً ولا اثر للسرير الحديدي، ولا للصناديق الكارتون، فناني العرق اختفت تماماً كما الطيف . لاشيء سوى السكون والعتمة .

اضاءت المصباح الكهربائي فانداح ضوء خافت انكشفت بلاطات الغرفة نظيفة . دائمة الرطوبة تفغم انفي . جدران الغرفة عارية بيضاء صقيلة . السقف اجرد إلا من شروخ طويلة . طال وقوفي على ارض الغرفة التي بدات استريب في رؤيتها من قبل . كاني لم ارها . ولم اره لااثر يدل على وجوده لاشيء سوى وجهه المتخشب .

استوقفتني عبارات رديئة الخط . كانت اشبه بخرابة مهجورة شاحبة الظلال . قوائم الشباك مكسورة الركائز مدببة الحواف . ثمة خطوط باهتة وليست على استقامة واحدة . خطوط كوفية اعتراها التاكل كما لو انها كتبت بآلة حادة . سكين صغيرة أو دبوس مدبب . بدا الخط يتردى، والنهايات تبدو مبتورة . الخط رديء التناسق او انه مكتوب بعجالة لاتتيح لصاحبها مجالاً للأجادة والتانق . ليست اللحظات لحظات تزويق . الكلمات المدونة على الجدار تمتزج بالوان غير محددة اقترب اكثر من الجدار . اتملى الكلمات المدونة فوق الحائط .

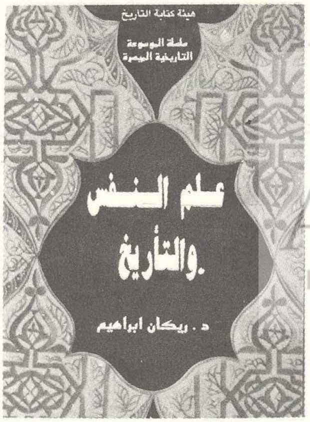
((في نهار قائظ دخل رجل ملتح رث الملابس الى بيت السيد علي عبدالله فاكتشف ان المراة التي احبته تزوجت من اخيه . دخل غرفة في المنزل واقفل الباب عليه . في الصباح وقبل ان تشرق الشمس غادر المنزل دون ان يدع احداً يحسُ بمغادرته ثم اختفى تماماً. فاذا اردت ان ترى اثر هذا الرجل فعليك ان تذهب الى مقبرة «محمد سكران» . فثمة قبور متلاصقة تشبه تلالاً واطئة غير متقنة البناء، ارضها جرداء إلا من نبات الاعشاب البرية تحوط شواهد رجال، مليئين بالاسرار الغامضة، لايعرف احد عنهم شيئاً، حتى قبورهم المدفونون بداخلها لاتختلف عن بعضها إلا اختلافاً طفيفاً لكنهم جميعاً بلا اسماء ولاتواريخ ..» .

◆ المصنف المجهول الواحد بعد المئة من كتابة تاريخ بغداد

للخطيب البغدادي .

صدر حديثا







غرق

○ ذو النون الأطرقجي

مالي اظما؛
اشرب هذا الصوت الرقراق واظما
يدفعني الشلال الى بحر مخمور
بحر حلوٍ ملحٍ
بحرٍ مسكون بصبايا الجن
وتطلع من سابع طبقات البحر المسحور
مليكة جنيات البحر تسائلني كيف توغلت الى ملكوت البحر
وجاوزت الاعراف القدسية؟
ينعقد المجلس لمحاكمتي،
بينا انتظر الاعدام
قدّمت لأطفال الجنّ نشيدا، عن سيدة برية
يعشقها رجل بحري
تغرق ان تلحقه
يجفّ اذا يلحقها
عشق محكوم بالاعدام
فبكى الاطفال وقالوا : ياليت البحر البر
ياليت البرّ البحر
وياليت القانون،
مشتقٌ من نبض قلوب الاطفال
او من احلام العشاق
وإذنْ، لاتّسع الكون، ازدهر اللون، وزاد البحر غنى
وإذنْ لانبجست في صحراء الكره عيون
ومشى العشاق على البحر
وانتصبت شاهقةً عاصمة الارض ـ الحرية

××××

ينشد جوق الاطفال، وتنتقل العدوى
يخاف المجلس، يحكم بالسجن مدى الحب على الرجل البحري
ويوكل للمحبوبة :ـ اطلاق سراحه، او اعدامه
او تسخيره عبدا طول العمر
نفذ الامر

××××

هاانذا يحملني صوتك نحو سماوات لم يبصرها بشر
ينقلني نحو جزائر لم تلمسها قدمان
وترفرف بين عيوني الحان ماسمعتُ في حان
وبلحظة
ينقطع الصوت
يتركني صُبّاراً مغروساً في الكثبان
ـ قدري، مغناطيسي، فلكي
حولكِ، حولكِ، حولك
ياقطب الاقطاب
ياالروح اا عى
ياالنبع الاول
يانقش المحراب
اني بالباب ...
هل ادخل؟
اني بالباب ..

××××

إنكَ الغرقان
غرق الصوت واللون

فالبحر اسّس مملكة في العيون .. وحاصرني الصوت
شال بروحي الى مطهر
بين لذع الجحيم وورد النعيم
فانا منك في غرقين
وقد طال مكثي في البين بين

××××

لست أسالك العطف
اني بمحض اختياري صعدت الى الجلجلة
واصطفيت لجسمي من حسنك المتالّق جمراً عليه ينام
وارتضيت لروحي في بسمةٍ ... كلمة .. نظرةٍ منك -
اقصى الوله

××××

ياسما
ياصفاء السما
هوّمت في عيونك احلى سما
كلما
انداح صوتك في لجة الروح،
سال خرير المياه اليها
وغنت جميع البلابل
غنى الوجود
وراقصت الانجم الانجما

××××

كفي وكفك .. طيران معتنقان
طير يهدهد طيرا
يزقه روح الحياة،
يعلمه الطيران

يتلاقى بحضنهما دفء قلبين
يرتجفان من الدفء،
يرتجفان من الخوف،
يرتجفان من الهيمان
يلتحمان .. ويرتجفان ..
ويفترقان

××××

لم اكن قطّ اغنى
لم اكن قطّ اعظم، أبهى
لم اكن قطّ افتى
يتها المعجزة
بك اخترق الموت،
اضرم في الموت شعري
بك انحاز نحو الحياة
وامنح اغنيتي للحياة
واختار كينونتي من جديد
بك احيا، وافهم معنى الحياة
وقبلك قد كنت محض معاش .. حياة !
يتها المعجزة
انت في كل شيء
في دمائي وصمتي
حنيني وحلمي
كل شيء يصير اليك
كل شيء يحاول أن يشبهك
وانا - ماروع الحظ - اشعر انك مرآة روحي
واني أشبه قلبك
بل انني
اشبهك

الاصول اللغوية والمعنى الفلسفي

◆ سعيد الغانمي

يثير السؤال البنيوي اليوم مزيداً من الأسئلة والمراجعات واحياناً الاتهامات . وقبل ان اخوض في هذه الاسئلة ، أريد ان اشير الى ان تناولي للبنيوية هنا لن يكون تناول مؤمن بها او كافر بما لديها ، بعبارة اخرى فانني لاابدأ من منطق النفي او من منطق الاثبات ، بل على العكس سابدأ من منقطة السؤال والاستفهام ، ولن تكون لدي إجابات جاهزة ، ساترك للاجابات ان تجيب عن نفسها ، سادخل مع البنيوية الى دائرة الحوار الفلسفي دخول محاور لايصدق عينيه واذنيه إلا بمقدار مايؤديان به الى المزيد من الأسئلة .

لن تكون هذه الكلمة إلا مراجعة سريعة وأسميها مراجعة سريعة لأنها كذلك حقاً ، فلن تلمَّ بسعة البنيوية واختلافات منظريها . سوف أقصر جهودي على محاولة تلمس الأصول اللغوية للبنيوية وكيف تماثل النموذج البنيوي اللغوي . من منطق السؤال سابدأ بالأسئلة الثلاث الكبيرة : ما البنيوية ؟ وكيف انتقل النموذج اللغوي الى العلوم الانسانية ؟ وما معنى البنيوية في السؤال الفلسفي المعاصر ؟

ربما كان من أهمّ مايميز البنيوية أنها تهتم بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة في محاولة للقبض على العلائق التي تتحكم بها ، وهذا مايجعل من البنيوية منهجاً لا فلسفة ، وطريقة وليس أيديولوجيا ، اي باختصار مايجعل منها علوماً كثيرة تهتم باستخراج المستويات التحليلية للظواهر الانسانية وكشف شبكة العلائق والأنساق السائدة فيها . لايمكننا إذن الحديث عن البنيوية كما نتحدث عن الوجودية او الوضعية او البراغماتية ، فالبنيوية بهذا المعنى الأخير شيء لاوجود له ، انها مجموعة الصنائع المختلفة التي تعنى بمستويات مختلفة للظواهر .

سنتحدث إذن عن الوحدة التي تجمع بين مفكرين اهتموا بقضايا متباعدة ، سنتحدث عمّا يوحّد بين سوسير عالم اللغة ، وميشال فوكو المؤرخ ، ورولان بارت الناقد ، ولاكان عالم النفس ، وشتراوس الانثروبولوجي . فهل نستطيع أن نمسك بهذا القبس الذي يؤاخي بين هذه العلوم المتعددة ؟

لم يستعمل سوسير كلمة «بنية» في كتابه «محاضرات في علم اللغة العام» بل كان يستعمل كلمة «نسق» او «نظام» ، ورفض ميشال فوكو ان يكون بنيوياً ، بل انه حذف هذه الكلمة من كتابه «الكلمات والاشياء» بكامله ، واشار جوناثان كولر في واحدة من محاضراته الى ان كلمة «البنيوية» فقدت جدواها بعد ان صارت تشير الى إضمامة من العلوم منذ ان وجد جان بياجيه في كتابه «البنيوية» انّ الرياضيات والمنطق والفيزياء وعلم الحياة وكلّ العلوم الاجتماعية اهتمت بالبنية وانها كانت «بنيوية» قبل مجيء كلود ليفي شتراوس[1] ، وانني لأتساءل مع كولر اذا كانت هذه العلوم بنيوية فلماذا تبدو البنيوية الفرنسية جديدة ومثيرة ؟ اعتقد ان جواب هذا السؤال يكمن في المعنى الجديد الذي اضفته البنيوية على كلمة بنية .

يقول إميل بنفنست : «لقد تمّ تاكيد مبدأ «البنية» كموضوع للبحث قبل سنة ١٩٣٠ على يد مجموعة صغيرة من اللسانيين الذين تطوعوا للوقوف ضدّ التصور التاريخي الصرف للّسان ، وضدّ لسانيات كانت تفكك اللسان الى عناصر معزولة ، وتنشغل بتتبع التغيرات الطارئة عليه .. لقد أطلقنا على سوسير ، وبحق ، رائد البنيوية المعاصرة ، وهو كذلك بالتاكيد الى حدّ ما ، ويجمل بنا ان نشير الى ان

سوسير لم يستعمل ابداً ، وبأيّ معنى من المعاني كلمة «بنية» اذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق»[٢] .

لعلّ بارت هو الذي اشار مرة الى انّ البنيوية في معناها الاخص هي محاولة نقل النموذج اللغوي الى حقول ثقافية اخرىٰ ، وسبق لشتراوس ان قال ان علم الفنولوجيا يمكن ان يؤدي لعلوم الانسان ما ادّته الرياضيات للفيزياء الحديثة . هذا الارتماء في احضان النموذج اللغوي يجعلنا نتساءل لماذا ينبغي قياس النماذج الثقافية والاجتماعية على النماذج اللغوية ؟ ولماذا اللغة بالذات ؟ وما آثار استعمال اللغة نموذجاً ؟

ردّاً على السؤال الاوّل يجيب جوناثان كولر بأنّ «فكرة الاستفادة من علم اللغة بدراسة ظواهر ثقافية اخرىٰ تستند الى اعتقادين اساسيين ، الاول : انّ الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد موضوعات او احداث مادية ، بل هي موضوعات او احداث ذات معنىٰ ، وبالتالي فهي إشارات . والثاني : انّ هذه الظواهر ليست جواهر او ماهيّات قائمة في ذاتها ، بل انها محددة بشبكة من العلائق ، الداخلية والخارجية .. واذا كانت الافعال الانسانية ذات معنى فلا بدّ ان يحكمها نظام تحتيّ من التمييزات والاعراف التي تجعل من المعنى امراً ممكناً»[٣] .

ان تكون الظواهر الاجتماعية والثقافية إشارات يعني ان تقع في نطاق ماسمّاه سوسير «السيميولوجيا» او علم الاشارة عندما قال : «يمكننا أن نتصور علماً موضوعه دراسة حياة الاشارات في المجتمع ، وساطلق عليه علم الاشارات ، ويوضح علم الاشارات ماهية مقومات الاشارات ، وماهية القواعد التي تتحكم بها ، ولمّا كان هذا العلم لم يظهر الى الوجود الى حد الآن ، لم يمكن التكهن بطبيعته وماهيته ، ولكن له حق الظهور الى الوجود ، وعلم اللغة هو جزء من علم الاشارات العام ، والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة ، ويحتل هذا الأخير مكانة محددة بين كتلة الحقائق الانثروبولوجية»[٤] .

ومع انّ سوسير لم يتوصل الى طبيعة هذا العلم وماهيته ، فقد وضع الحجر الأساس لهذا العلم عندما مكّن علم اللغة من بناء نماذج دقيقة خاصة به ، وهذه الخطوة الحاسمة نقلت علم اللغة من مرتبة الاجتهاد الفردي الى مرتبة العلم الدقيق ، فكيف تمّ له ذلك ؟

يمكن ان نردّ جهد سوسير الى عدد من الثنائيات التي توصل بواسطتها الى بناء صرحه اللغوي . كتب يقول : «انّ الظاهرة اللغوية لها دائماً جانبان متصلان ، كل منهما يستقي اهميته من الآخر . فمثلاً يلاحظ :

(١) انّ الصوت اللغوي لاوجود له إلا بفضل جنبين هما جانب النطق ، وجانب السمع .

(٢) انّ الصوت اللغوي هو وحدة تركيبية من النطق والسمع ، ترتبط بفكرة معينة .

(٣) انّ اللسان له جانب فردي وجانب اجتماعي ولا يمكن تصور احدهما بغير الآخر .

(٤) انّ اللسان ينطوي علىٰ وجود نظام ثابت ، كما ينطوي على عملية التطور ، فهو في كل لحظة نظام قائم بذاته ، ونتاج للزمن الماضي .

وبموجب هذه الازدواجية سنتناول اهمّ هذه الثنائيات حسب ترتيب سوسير نفسه .

كانت الدراسات الفيلولوجية والمنطقية قبل سوسير تنظر الى اللغة كاداة لتسمية الأشياء ، او كوسيلة تعبيرية فردية . وقد كبلت هذه النظرة اللغة وافقرتها الى مدى بعيد ، لكنّ سوسير استطاع بفحص هذه «الوسيلة» ان يكتشف انها في الدرجة الاولى ليست وسيلة ، بل هي نظام شكلي لاشعوري يعتمد علىٰ الفروق ، وليس على القيم الايجابية الثابتة ، ولهذا فقد دعا الى دراسة اللغة كغاية في ذاتها ولذاتها ، اي دعا الى تخليصها من وصاية العلوم الاخرىٰ التي كانت تهيمن عليها والى نبذ الاحكام الخارجية التي تثيرها هذه العلوم ، ومن هنا لم يعد للاحكام القبلية وجود في اللغة ، وتراجع القياس والتاويل والاضمار وغير ذلك . اصبحت اللغة المقياس الذي تقيس به ذاتها ، وصار لابدّ من النظر الى اللغة في ضوء معاييرها الخاصة . فكيف توصل سوسير الى ذلك ؟

لنتامل اولاً في طبيعة الاشارة .

قبل سوسير كانت الاشارة تدل على الشيء لاغير . كانت الوحدة الضرورية التي تسمّي الشيء وترتبط به ارتباطاً قبلياً ، وقد دحض سوسير هذه النظرة فاحصاً الطبيعة الخاصة بالاشارة ، ووجد في اثناء هذا الفحص :

(١) انّ الاشارة هي علاقة بين الدال والمدلول ، أو التصور والصورة السمعية وليست بين الاسم والمسمّى .

(٢) انّ الاشارة هي علاقة اعتباطية وليست ضرورية ، اذ لو كانت ضرورية لما كانت هناك لغات متعددة .

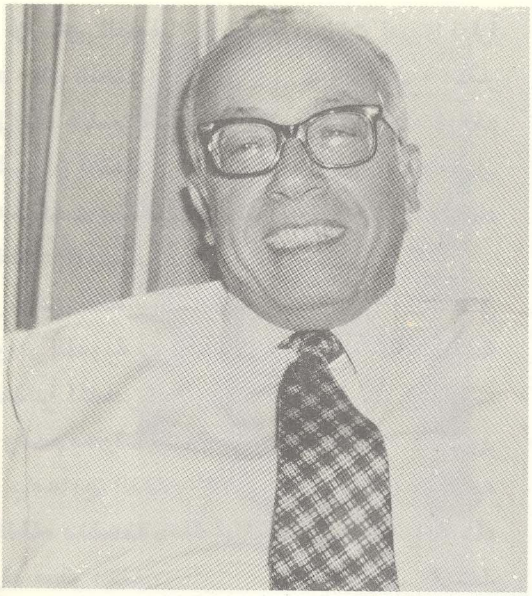
(٣) ان الاشارة اجتماعية وليست فردية .

(٤) انّ الاشارة ذات طبيعة خطية ، وانها تكتسب معناها من النظام الذي تندرج فيه .

في البدء تبين سوسير انّ اللغة تبدو خليطاً من الموضوعات التي تدخل في اهتمام علم النفس او علم الاجتماع او المنطق او الفلسفة .. الخ ، هذا التشوش والتعدد الواضح في اللغة دفع سوسير الى ان يميّز بين مستويي اللغة الكبيرين في اللغةLangue والكلام Parole وان يفصل بينهما ، فاللغة هي القوانين والانظمة العامة التي تحكم انتاج الكلام ، دون ان توجد جميعاً إلا بوصفها بنى في كتب اللغة ، انها السلطة التجريدية المشاعة التي يستمد الكلام منها اختياراته الفعلية ، امّا الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد ، هو محاولة كل متكلم ان ينسجم في داخل مؤسسة اللغة الكبيرة بفعل فردي . اللغة منظومة اجتماعية لاشعورية ، والكلام اختيار فردي مقصود . اللغة ذات وجود عيني يخضع للدراسة والتصنيف ، امّا الكلام فهو مستوى اللغة المشخص الذي يبدو عصياً على الدراسة إلا في ضوء اللغة نفسها .

هذا التمييز - كما سنرى - سينتقل فيما بعد الى علوم كثيرة فيتم التمييز بين البنية والحادثة ، بين الفونيم والألوفون ، بين المورفيم والألومورف ، بين الميثيم والاسطورة ، بين الوحدة وتنوعاتها ، وسيجد صيغته الايديولوجية في كلمة رولان بارت : «اللغة ليست ليبرالية ولا ديمقراطية ، انها بكل بساطة فاشية»(٥) .

الثنائية الأخرى المهمة عند سوسير هي ثنائية التزامن والتعاقب ، لو انني رغبت في دراسة لهجة او لغة معينة لكان عليّ اما ان ادرس نظامها اللغوي الثابت في لحظة معينة من الزمن ، دون ان تكون هذه اللحظة الآن بالضرورة ، او لكنت ملزماً بدراسة تغيراتها عبر الزمن . ويسمّي سوسير الحالة الاولى التزامن ، ويسمّي الحالة الثانية التعاقب ، فالتزامن هو الدراسة في فترة من الزمن يكون فيها المجموع الكلي للتغيرات الحاصلة ضئيلاً جداً ينحصر في الحدود الدنيا ، امّا التعاقب فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة يحلّ فيها كل عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن . وفي تقدير سوسير ان دراسة علم اللغة التزامني هي الكفيلة بالعثور على بنية اللغة ونظامها المستقر ، في حين انّ علم اللغة التعاقبي لايصح إلا بالاستناد الى علم اللغة التزامني . ووجد جاكوبسن وتنيانوف فيما بعد ان «ثنائية التزامن


د. فؤاد زكريا

والتعاقب تقابل مفهوم التطور بمفهوم النظام ، وهاهي قد فقدت أهميتها كمبدأ نظر لأننا أخذنا نتعرف انّ كل نظام يظهر ، بالضرورة ، كتطور ، وانّ التطور ، من جانب آخر ، يتوفر بصورة لامفرّ منها على صفة نظامية»(٦) .

قلنا ان الإشارة ذات صفة خطّية ، وهذا يعني أنّ الاشارة لا تكتسب معناها من ذاتها ، بل من مجمل العلائق التي تقيمها مع بقية الاشارات ، وهذه العلائق على نوعين : علائق تبادلية مع وحدات اخرى مشابهة لها دلالياً او اشتقاقياً هي علائق غياب ، وعلائق تتابعية مع الوحدات المجاورة لها التي تسبقها او تلحقها في الخطاب الملفوظ وهي علائق حضور . لو انني اتخذت من قراءتي لكتاب «السكرية» موضوعاً أود نقله في رسالة لغوية ، في هذه الحالة أقول : «قرأت السكرية» ، لكن الفعل «قرأ» يرتبط بعلاقة تبادلية مع افعال أخرى لم ترد مثل : طالع ، أحب ، التهم .. الخ ويرتبط بعلاقة تتابعية مع تاء المتكلم والسكرية ، فلا أستطيع مثلاً ان أقول : «تُ السكرية قرأ» ، اذ لابدّ ان تنتظم هذه الوحدات بعلاقة تتابعية صحيحة يقبلها النظام اللغوي العربي .

وسوف يستثمر جاكوبسُن هاتين العلاقتين الى أقصى حد في موقفه من الحبسةaphasia ، وفي رأيه بقطبي الاستعارة والكناية ، ثمّ يستعملهما رولان بارت في تصنيف انظمة الملبس والمأكل ، وسيجد فيهما لاكان أفضل وسيلة للتمييز بين الرغبة والحاجة .

* * *

قبل ان تظهر البنيوية في فرنسا ، عرفت امريكا تياراً عرف باسم «علم اللغة البنيوي» ، وقد شهد هذا التيّار ازدهاراً على يد عالمين امريكيين،كلاهما كان مهتماً بعلم النفس ، غير انّ اهتمام ادوارد سابير Edward Sapir كان منصباً على المدرسة العقلية ، بينما كان اهتمام بلومفيلدBloomfield يستقي من المدرسة السلوكية .

تأثر سابير بخطى استاذه بواس «مطوراً منهجه في بحث الظواهر اللغوية ، وتوجه توجهاً كاملاً الى الدراسة الحقلية معتمداً المصدر البشريin formant في جمع مادته اللغوية ، وقدم بحوثاً كثيرة عن عدد من لغات الهنود الامريكيين جامعاً بين اللغة والانثروبولوجيا» واصدر كتابه الوحيد «اللغة» متضمناً جملة آرائه اللغوية البنيوية عام ١٩٢١ ، وقد صدّر الكتاب بمقدمة طويلة للتعريف باللغة بوصفها جهازاً لاشعورياً كما ناقش علاقة اللغة بالفكر واعتبار اللغة نظاماً رمزياً خالقاً للتصورات ، ثمّ تطرق في فصول أخرى الى موضوعات مختلفة مثل تصنيف اللغات ، وعلاقة اللغة بالجنس ، والثقافة ، وعلاقة اللغة بالأدب ، وكيف تؤثر اللغات على بعضها(٧) . غير ان اهمّ مايميز تناول سابير هو دعوته الى التمييز بين الاشكال اللغوية والتصورات ، وهو يرى «ان للشكل والوظيفة استقلالاً نسبياً ، ولابدّ من دراسة الشكل اللغوي بوصفه «نمطاً» بغض النظر عن الوظيفة المسندة له» . وهو يسمّي طرق استخدام الشكل في اللغة «العلميات النحوية» ، ويمكن تصنيف العلميات النحوية الى ستة انماط رئيسيّة :

١ ـ ترتيب الكلمة (او نظام الرتبة) Word order
٢ ـ التركيب Composition
٣ ـ الالحاق Affixation
٤ ـ التعديل الداخلي للعنصر الجذري والنحوي Internal modification of the radical and grammatical element
٥ ـ التضعيف Reduplication
٦ ـ الفروق النبرية Accentual differences.

اما في حقل التصورات التي تنعكس في البنية اللغوية ، فيميز أربع فئات :

١ ـ التصورات الأساسية (العينية) التي يُعبّر عنها بكلمات مفردة مثل «رجل» و «أمس» أو عناصر نحوية جذرية (وهو مانسميه في العربية بالجذر المجرّد من اي وزن حرفي والذي يتمثل في الحروف «فـ ـ ع ـ ل») .

٢ ـ التصورات الاشتقاقية ، وتتم باضافة اللواحق أو العناصر غير الجذرية للعناصر الجذرية ، اي الكلمات التي تدخل فيها الحروف الزوائد التي يجمعها علماء اللغة العربية في حروف (اليوم تنساها) أو (سالتمونيها) .

٣ ـ التصورات الاضافية العينية ، ويعبّر عنها بإضافة لاحقة او باجراء تعديل داخلي معين .

٤ ـ التصورات العلائقية المحض ، ويعبر عنها بالالحاق ، والزيادة والتعديل الداخلي والكلمات المستقلة أو الوضع . ووظيفتها ان تربط العناصر العينية للقضية اللغوية ببعضها ، ويمكن التمثيل عليها باية جملة في اللغة .

يقول جوليو لبشي : «تعبر الفئتان الاوليتان عن محتوى مادي ، بينما تعبر الفئتان الاخريان عن علاقة . الفئتان الاولى والرابعة لازمتان لاتخلو منهما لغة ، في حين ان الفئتين الثانية والثالثة غير لازمتين رغم شيوعهما»(٨) . وبحسب هذه التصنيفات يقدم سابير تصنيفاً عاماً للغات العالم ، اذ تتطابق هذه الفئات مع العزل والالصاق والخلط والرمزية ، ويقدم لنا ايضاً التصنيف الشهير الى لغات تحليلية وتركيبية ومتعددة التراكيب .

وقد دفع سابير هذه الفرضية الى حدودها القصوى في مقالته «اللغة علماً» ، وهو يرى في هذه المقالة انّ وظيفة اللغة لاتقتصر على التوصيل ، بل تتعدى ذلك الى ترميز العالم الذي تمثله ، وبذلك فانّ للغة سلطة تصورية تمارس تاثيرها على متكلمي تلك اللغة ، فهي بسبب كونها نظاماً رمزياً لاشعورياً تدفع افرادها الى تبني نظم ترميز معينة تكون بمثابة اسس ثقافية للتفكير ، يقول سابير : «انّ شبكة النماذج الثقافية التي تسود في حضارة معينة تفهرسها اللغة التي تعبر عن تلك الحضارة ، وان من الوهم الاعتقاد باننا يمكن ان نفهم الخطوط العامة المميزة لثقافة ما عن طريق الملاحظة فقط ، دون الاهتداء بالنظام الرمزي اللغوي الذي يمنح هذه الخطوط دلالتها ومعقوليتها في المجتمع ، وفي يوم ما ستبدو محاولة فهم الثقافة البدائية دون الاستعانة باللغة التي تسود في مجتمع تلك الثقافة مجرد هوى ذاتي كجهود المؤرخ الذي لايستطيع الظفر بالوثائق الأصلية عن الحضارة التي يصفها .. ان اللغة تشكل دليلاً «للواقع الاجتماعي» .. وهي تشترط اشتراطاً قوياً تفكيرنا كله عن المشكلات والعمليات الاجتماعية .. فالناس لايعيشون في العالم الموضوعي فقط ، ولا في عالم النشاط الاجتماعي ، كما

يفهم في العادة ، بل هم واقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسطاً للتعبير في المجتمع الذي يعيشون فيه ، وانه لمن الوهم كلياً التخيل بأن أحداً يتلاءم مع الواقع من غير ما استناد الى اللغة ، وانّ اللغة مجرد وسيلة عارضة لحلّ مشكلات التوصيل والتامل ، فواقع الأمر يكمن في انّ «العالم الواقعي» مبني الى أقصى مدى بناءً لاشعورياً على العادات اللغوية للجماعة ، ولاتوجد أبداً لغتان متشابهتان تشابهاً كافياً لاعتبارهما تمثيلاً للواقع الاجتماعي نفسه ، فالعوالم التي تعيش فيها مجتمعات مختلفة هي عوالم مختلفة وليست مجرد عالم واحد بأسماء مختلفة»[٩] .

من الواضح انّ سابير يرى في الثقافة «جهازاً سيميائياً» في ظل مرجعية اللغة ، وانّ اللغة ليست التعبير والقول ، بل انها البنية التي تتحكم في التعبير وتضفي عليه نماذجها . هكذا تتدخل اللغة في ترتيب وظائف الحواس ، والعلائق ، والأنظمة والأعراف ، وهي الفرضية التي ستتبناها البنيوية الفرنسية فيما بعد . كتب اوزياس تعليقاً على فرضية سابير : «واقع النطق هو التصنيف ، الهيئة الصورية ، العلاقة بين المفاهيم ، وكتاب فوكو «الكلمات والاشياء» هو بكامله شرح لهذه القضية»[١٠] .

في الجانب الآخر من موقف سابير ، كان يقف بلومفيلد . لقد رأينا كيف تبنى سابير وجهة النظر «العقلية» في علم النفس ، امّا بلومفيلد فقد تبنى وجهة النظر السلوكية ، وقد نشر كتابه الرئيسي بعنوان «اللغة» سنة ١٩٣٣ ، اي بعد اثني عشر عاما من نشر كتاب سابير ، وفي هذا الكتاب يتطرق بلومفيلد الى نظرته السلوكية في الوقائع اللغوية «التي استوحاها من مادية ميكانيكية أكثر مما هي جدلية - كما يقول لبشي - والتي صنّفها بعض الماديين الجدليين بوصفها مثالية محضة»[١١] . ويختزل بلومفيلد وجهة نظره في اللغة بالاعتماد على طرفي المعادلة السلوكية في المثير والاستجابة بالصورة التالية :-

$$S \rightarrow r \;....\; s \rightarrow R$$

حيث يمثل حرف(s) بصيغتيه الصغيرة والكبيرة stimulus :المثير ، وحيث يمثل حرف (r) بصيغتيه اختزالاً لكلمة Reaction اي الاستجابة أو رد الفعل ، لكنّ الحروف الكبيرة تعني وقائع عملية خارج اللغة ، بينما تعني الحروف الصغيرة وقائع لغوية ، وهو يمثل على ذلك



ميشيل فوكو

بقصته عن «جاك Jack» و «جيل Jill» ، فيفترض ان جيل كانت جائعة ، اي ان عضلاتها كانت تتحرك بطريقة معينة ، ثمّ اثرت الموجات المنعكسة من التفاحة على عينيها ، وهذا مايمثل المثير بالحرف الكبير(S) ، ولو كانت جيل وحدها لأتت هي بالتفاحة ، وهذا مايمثل الاستجابة بالحرف الكبير أيضاً(R) ، ولكنّ جاك كان معها ، هنا تحدث استجابة بديلة(r) ، هي الكلام الذي تنقل به جيل رغبتها في التفاحة الى جاك ، ويُعتبر هذا الكلام مثيراً بديلاً(S) ، فيتسلق جاك الشجرة ويأتي بالتفاحة ، وهذه استجابة (R) للحدث الكلامي[١٢] .

غير انّ أهمية بلومفيلد لاتكمن في هذه النظرة المجردة - رغم اشتهاره بها - بل في محاولاته الكثيرة في الوصف للوقائع اللغوية وصفاً بنيوياً ، وبالذات في علم الصرف والنحو ، من ذلك مثلاً المكونات الصرفية حيث سمّى أصغر وحدة صرفية ذات معنى باسم «المورفيم» وقسّم المورفيم الى نوعين ، المورفيم الحرّ ، وهو المورفيم الذي يمكن فرزه وتلفظه بصورة حرة ، والمورفيم المقيّد وهو المورفيم الذي لايمكن فصله عن الجذر او المورفيم الحرّ ويقابله في العربية حروف الزيادة من سوابق ولواحق ، فالشكل المعقد يمكن ان يحلل الى مكونات أبسط هي المورفيمات ، وهذه المورفيمات هي بنية تتالف من مكونات مباشرة ، ويُسمّى معنى المورفيم ، اي فائدته الدلالية باسم السيميم Sememe ، فالسيميم هو

اصغر وحدة دلالية ، امّا أصله المعجمي فهو اللكسيم lexeme ، وفي مجال القواعد يسمّي بلومفيلد أصغر وحدة شكلية باسم «تاكسيم» taxeme ، فالتاكسيم في القواعد مثلها مثل المورفيم في الصرف . وحين يناقش بلومفيلد علم الصوت يستخرج الفونيمات او الوحدات الصوتية الصغرى عن طريق المقابلة بين الأشكال اللغوية ، وبذلك يعرف اي هذه الأصوات يختلف معنى وأيها يأتلف ، نستطيع مثلاً ان نعرف هل انّ النون ترتفع الى المرتبة الفونيمية في العربية ام لا بوضع كلمة معينة مثل (نال) في سلسلة من الكلمات الاخرى مثل : (قال ، مال ، سال .. الخ) ، فاذا أحدثت النون هنا تغييراً في المعنى فهي فونيم ، ويشترط طبعاً ان تتم هذه المقارنة في وسط واحد ، اي ان يتم استبدال صوت واحد فقط مكان صوت آخر ، مع بقاء الوسط نفسه بكلّ مافيه من صوائت وصوامت ، ونحن لانميّز بين النون في (نال) و (نام) و (ناء) .. الخ ، ونجد ان الهمزة في (نأى) و (رأى) و (شأى) واحدة ، وان الدال في (وعد) و (رعد) و (سعد) لم تتغير ، فكل وحدة من هذه الأصوات هي وحدة صغرى من ملامح صوتية تمييزية يسميها الفونيم ، غير انّ فونيمات اللغة ليست أصواتها المنطوقة حقاً وفعلاً ، بل هي ملامحها الصوتية ، وهنا نرى ان بلومفيلد يشير الى انّ الفونيم مفهوم مجرد من الصوت ، وهو لاينضوي تحت الأصوات ، بل انّ كلّ صوت حقيقي انما هو تفريع من الفونيم ومحاولة لتقريبه من التجريد الى الحقيقة ، واهمية الفونيم ـ كما يقول ـ ليست في صيغته الفعلية التي يُنطق بها بوصفه أمواجاً صوتية ، بل في الفرق الذي يقيمه بين هذه الصيغة وصيغ الفونيمات الاخرى في اللغة .

واذا انتقلنا بهذا المنهج من مستوى الدراسة الصوتية الى الدراسة النحوية وجدنا انّ مدرسة بلومفيلد تعتبر عنصر المعنى موضوعاً نفسياً يدرسه علماء النفس ، وتركز على توزيع الوحدات اللغوية . يقول د . محمد الحناش : « هذا المنهج يهدف الى وصف اللغة التي يعتبرها مجموعة من التعابير او ظروف التواصل بها . انّ الامر يتعلق فقط بتعيين مستوياتها في العينة وبناء اصناف قياسية انطلاقاً من العينة وحدها»[١٣] . ويرى د . نهاد الموسى انّ هذه المدرسة «استبعدت عنصر المعنى عند التحليل ، اذا اعتبرت المعاني موضوعاً لدراسة علماء النفس ، ورات انها وحدات عقلية أشبه بالألغاز ، تخرج تماماً عن «نطاق علم معقول» ، وانها قد تقتضي معرفة كاملة من جانب المتكلم بالعالم الذي يحيط به . وعولت هذه المدرسة في مقياسها ان يكون موضوعياً آلياً ، وكان محور اهتمامها «توزيع» الوحدات اللغوية تمتحنه بطريقة الاستبدال ، وتتمثل هذه الطريقة في استبدال وحدة لغوية باخرى في تعيين القسم الذي تنتسب اليه من اقسام الكلام ، ووفقاً لذلك فان (الرجل) و (البرنامج) ينتسبان الى الاسم من جهة انهما يستويان في انهما يمكن ان يقعا موقعاً واحداً كما في :

		الرجل
ذلك	خيب ظني[١٤]	
		البرنامج

ان النتيجة المنطقية للتخلي عن المعنى عند اتباع مدرسة بلومفيلد هو الاهتمام بالنماذج الصورية فقط ، اي الصياغة الشكلية المجردة عن اي سياق او تاويل . وعلى هذا فهم يعاملون الجمل المفرغة من المعنى والجمل الكاذبة ـ او القضايا الكاذبة ، كما يسمّيها المناطقة ـ على حدّ سواء مع الجمل الصحيحة معنى ومبنى . هكذا تستوي جملة (ان كُسالةَ الهيذلِ لَشنققةٌ) مع جملة (انّ أمير المؤمنين لعادل) . وتستوي جملة (في السودان جبال من القشطة) مع جملة (في الحديقة تمثال من المرمر) . وطبيعي ان تحليل المكونات سيؤدي الى إشكالات تاويلية كثيرة أهمها ماتولت المدرسة التحويلية نقده من جمل تفريعية يلتبس فيها المقصود مثل (النساء والرجال المسنون)[١٥] ، فهذه الجملة إمّا ان يكون المقصود منها : النساء من جميع الاعمار ، والرجال المسنون فقط او النساء المسنات والرجال المسنون ، وفي جملة (خارطة بغداد القديمة) يمكن ان يكون المقصود الخارطة القديمة لبغداد او الخارطة التي تخص بغداد القديمة ، وفي كلتا الحالتين لابدّ من الرجوع الى السياق والتاويل .

* * *

عندما وصل هذا الارث اللغوي الى شتراوس ، حاول استثماره الى اقصى مدى ، وكان مقتنعاً انّ اللغة تشكل النموذج الاول لجميع انماط النمذجة الثقافية .

باشر شتراوس عمله الميداني في حقل الانثروبولوجيا بدراسة المجتمعات اللاكتابية في البرازيل ومناطق الهنود الامريكيين الشماليين ، هذه المجتمعات التي وجد فيها واقعاً

لازمانياً ، واقعاً يعيد انتاج نفسه في عملية اجترارية لاتنتهي . واستقربه البحث الى انّ هذه الشعوب ليست بدائية ولا منطقية كما كان شائعاً قبل ذلك ، بل انّ لها منطقها الخاص الذي لا يختلف عن منطق الانسان المتحضر الحديث . وكانت الاسطورة قبل شتراوس عملا لا عقلياً من اعمال الخيال ، ولكنه وجد فيها نظاماً سببياً خاصاً يعمل وفق منطق الرمزية اللاشعورية بوضوح وعلمية لايقلان عن وضوح المنطق العلمي وعلميته ، صحيح انّ ظاهر الاسطورة يكشف عن محتويات سطحية متكررة ، لكنها في الحقيقة تعمل في ضوء «شفرات» او سننCodes جمعية تنقل رسائل عفوية لاشعورية . فالأساطير ليست مجرّد حكايات وهمية جميلة يعاد سردها على سبيل التسلية والترف ، بل هي محاولات حاسمة لحلّ التناقضات الأساسية بل المريرة في الوجود الانساني ، مثل التناقض بين الحياة والموت ، بين الذات والآخر ، بين الثقافة والطبيعة ، بين الزمن والابدية وغيرذلك .. وقد أراد شتراوس ان يضع إصبعه على الطريقة التي تعمل بها هذه الشفرات الرمزية اللاشعورية .

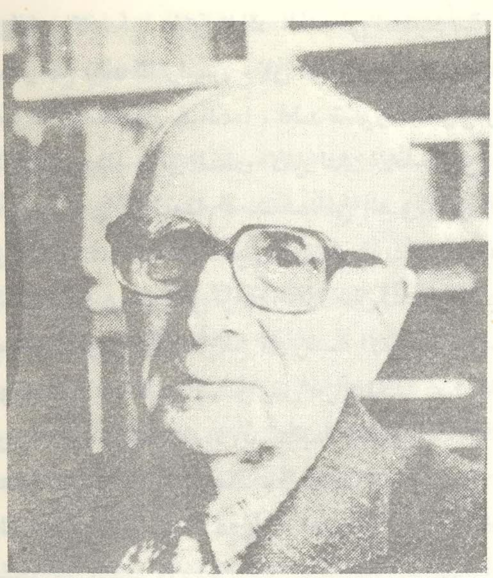
يوجز شتراوس الخطوة الاولى التي اتّبعها للامساك ببنية الاسطورة بقوله : «لقد توصلنا الى ثلاث نتائج مؤقتة نوجزها بما يلي :

١ ـ اذا كانت الأساطير تنطوي على معنى ، فلا يمكن ان يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها ، بل بطريقة تنسيق هذه العناصر .

٢ ـ انّ الاسطورة تتعلق بنظام اللسان وتشكل جزءاً لايتجزأ منه ، إلا ان اللسان في الاسطورة يظهر بعض الخصائص النوعية .

٣ ـ لايمكن البحث عن هذه الخصائص إلا فوق مستوى العبارة اللغوية المعتاد ، بعبارة اخرى انّ هذه الخصائص ذات طبيعة أعقد من تلك تصادف في عبارة لغوية من طراز معين» (١٦) .

لاتوجد في الاسطورة اذن قيم ايجابية ، بل انها تعتمد شأنها شأن اللغة على نظام الفروق والاختلافات ، اي على طريقة نظم عناصرها ، ولابدّ في هذه الحال ان تكون للاسطورة ، ككل كائن لغوي ، وحدات مكونة ، وان تتفق هذه الوحدات بكيفية ما مع الوحدات اللغوية التي أسلفنا ذكرها ، وهي الفونيم والمورفيم والسيم .. ويسمّي شتراوس هذه الوحدات باسم «الميثيماتMythemes» ، فالميثيم هو



شتراوس

أصغر وحدة اسطورية ، وهو بالنسبة للأسطورة يقوم مقام الفونيم في علم الصوت والمورفيم في الصرف .

وباستخراج هذه الوحدات وترتيبها في أعمدة ، تبادلياً وتتابعياً ، يضع شتراوس يده على الرسالة التي تنقلها الاسطورة ، وكما يقول رتشارد كيرني «فانّ تناول ليفي شتراوس على خلاف أغلب الدراسات التقليدية في الميثولوجيا المقارنة ، لايهتم بايجاد النسخة «الصحيحة» او «الأصلية» لأية اسطورة ، فالاسطورة تتكون من كل تنوعاتها الموجودة ، وليست هناك اسطورة هي النسخة الأصل التي اشتقت منها النسخ الاخرى او حرفتها ، فكل نسخة تظهر تعاقبياً في التاريخ هي نوع من «الكلام» الاسطوري الذي يفيض عن النظام التزامني «للغة» الاسطورة ، وهذا يعني انّ البنى الاولية للاسطورة هي في الأساس عبر ثقافية وعبر تاريخية ، ولا معنى للسؤال حول الأسبقية التاريخية لاحدى نسخ الاسطورة على غيرها» (١٧) .

*   *   *

لم يكن النقد الذي ووجه به سوسير نقداً فلسفياً ، بل كان نقداً لغوياً ، وفي هذا الفلك يدور نقد الفيلولوجيين الكلاسيكيين ، ونقد باختين من خلال نظريته الحوارية في التفاعل اللفظي ، وأخيراً نقد تشومسكي للبنيوية الأمريكية واختلافه الجذري مع سوسير في تأويل الثنائية اللغوية في

اللغة والكلام ونقلها من مستوى التصنيف الى مستوى التوليد والابداع ، لكنّ النقد الفلسفي للبنيوية ولد في الاساس مع نقد شتراوس ، لانّ موضوع شتراوس كان موضوعاً «إنسانوياً» خالصاً ، فقد تناول شتراوس حقل الانثروبولوجيا ، وهو الحقل الأثير لدى الانسانويين الذين لابدّ ان يجدوا في قولة السفسطائي اليوناني القديم «جورجرياس» : الانسان معيار كل الاشياء ، نموذجاً مفضلاً يحتكمون إليه ، وطبيعي انّ هذا «الانسان المعيار» لم يكن إلّا الانسان الغربي وقد ارتفع الى رتبة الانسان المثالي او السوبرمان . لقد تمكن شتراوس من خلخلة هذا التمركز الغربي حول الذات عندما ردّ اعتبار الشعوب اللاكتابية وجعلها لاتقلّ منطقية عن منطقية الانسان الاوربي ، متابعاً في ذلك نموذج سوسير اللغويّ ، النموذج الذي اقتضى منه ان يتخلى عن اعتبار الانسان الأوربي معياراً من ناحية ، وأن يجعل من المجتمع موضوعاً يمكن تثبيته في لحظة تزامنية من ناحية ثانية ، ولم يكن لدى شتراوس اي نزوع فلسفي . لقد ولدت بنيوية شتراوس في وسط علمي تماماً ، وليس في مصادره الثقافية مصدر فلسفي واحد ، باستثناء بعض الاشارات الى روسو ، يدعم تصوره الانثربولوجي ، بل ربّما اعتبرنا البنيوية استجابة لرغبة منهجية جامحة استولت على العلوم في منتصف القرن العشرين ، تلك هي الرغبة في «النسق المتماسك»[18] . وكما لاحظ المفكر البريطاني «كرستوفر كودويل» فقد هيمن التشظي والانقسام على المعارف في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، فذهب فريق من المفكرين الى انّ مهمة الفلسفة تنحصر في لعبة تحليل اللغة ، وآمن آخرون بجدوى العبث ، وردّ البعض الواقع الموضوعي الى ذرية منطقية .. الخ ، وفي كل هذا كانت العلوم تزداد انقساماً وتجزئة ، كانت يدها اليمنى تجهل ما في يدها اليسرى ، الفلسفة غريبة عن الفيزياء ، وعلم النفس غريب عن اللغة . وفي منتصف القرن العشرين فقط أصبحت الرغبة قوية وجامحة لتلاقح هذه العلوم والنظرة إليها نظرة كلية تسمح بالعثور على التماسك فيها ، ولقد كانت البنيوية استجابة لهذه الرغبة .

وجدت الفلسفة اوّل اعتداء لها على البنيوية في انتقادات سارتر للمعنى المعرفي للبنيوية ، لكنّ سارتر كان يعرف انّ البنيوية منهج يؤدي الى تطبيقات ايديولوجية او فلسفية ، وليست فلسفة ، ولهذا فقد انتقد العقل التحليلي بوصفه انثروبولوجيا . وفي حفلة الانتقادات المتواصلة للبنيوية عثر بول ريكور على ما يرضي الطرفين ، فذكر انّ البنيوية هي «كانتية دون ذات متعالية .. لانّ قوام هذه الفلسفة انها تجعل من النموذج اللغوي نموذجاً مطلقاً بعد ان عممته شيئاً فشيئاً»[19] . ومع انّ شتروواس كان حريصاً دائماً على التمييز بين الفلسفة والعلم ، وعلى التذكير بانّ البنيوية منهج وليست فلسفة ، بل على التنبيه بانّه لايكاد يقرأ الفلسفة ، فقد رحّب بتصريح ريكور وقال : «اني شاكر للسيّد ريكور بصورة خاصة انه أشار الى القرابة الممكنة بين مشروعي ومشروع الكانتية ، فقوام الامر يتلخص بنقل البحث الكانتي الى المجال الاثنولوجي ، مع هذا الفارق في اننا بدلاً من التوسل بالاستبطان والتفكير في حالة العلم في المجتمع الخاص بالفيلسوف ، ننتقل هنا الى اقصى الحدود ، اي اننا نسلك سبيل البحث عمّا يمكن ان يكون مشتركاً بين إنسانية تبدو لنا بعيدة جداً والطريقة التي يعمل بها فكرنا ، اي اننا نحاول استخلاص الخواص الأساسية والقسرية لكل فكر اياً كان»[20] .

وفي بحث مهم للدكتور فؤاد زكريا عن «الجذور الفلسفية للبنائية» يرى الدكتور زكريا انّ ظهور المنهج البنيوي «الذي يبدو على شكل انبثاق مفاجىء ، والذي اتخذ صورة مذهب فكري متكامل ، قد ارتبط بظروف تاريخية معينة ، كان لها تاثيرها في الفلسفة الفرنسية بالذات ، اذ انّ اول البنائيين واهمهم كانوا من الفرنسيين» ، وقد اضافت البنيوية في رايه «وقوداً جديداً الى لهيب المعارك الدائرة بين المثقفين وكان لظهورها دوي كبير» ، وهو يضيف : «انّ البنائية كانت لها جذور فلسفية اقدم كثيراً من العصر الذي ظهرت فيه ـ واهم هذه الجذور ، في اعتقادي ، هو فلسفة كانت ، فالبنائية ـ مثل فلسفة كانت ـ تبحث عن الأساس الشامل ، اللازماني ، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة ، وتؤكد وجود نسق اساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ ، وهذا النسق سابق على الأنظمة البشرية ، بحيث تستند اليه تلك الأنظمة زمانيا ومكانياً ، اي ان هذا النسق قبلي apriori بمعنى مشابه لما نجده عند كانت .. ولقد ظهر لدى البنائيين ـ على اختلاف تخصصاتهم ـ ميل واضح الى فكرة النسق الشامل ، ووضع اطر او قوالب اساسية تندرج ضمنها الكثرة الموجودة في الواقع ، بل انّ هذه الاطر والقوالب لها عندهم طبيعة عقلية ، حتى لو اتخذت

مظاهرها أشد الصور حسية ، كذلك تدعو البنائية بدورها الى نوع من الثورة الكبرنيكية مماثل لذلك الذي دعا اليه كانت ، اذ تؤكد اهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية ، وتسعى الى تجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة من اجل النفاذ الى تركيبها الباطن ، وهي بدورها تترفع على النظرة التجريبية وتؤكد انّ تقدم المعرفة لايتم عن طريق وقائع تجريبية يضاف بعضها الى البعض ، وانما يتم عن طريق اعادة النظر في قوالب او صور اوعمليات موجودة بالفعل ، ولكنها تتخذ مظهراً جديداً في كل عصر.. واخيراً فانّ البنائية تتشابه مع فلسفة كانت في نقطة اساسية ، هي انها بدورها تستهدف ان تجعل من دراسة الانسان موضوعاً لعلم دقيق ، وتحاول ان تهتدي الى السر الذي جعل العلوم الأخرى تسير في طريق العلم الراسخ ، لكي تطبقه على العلوم الانسانية والاجتماعية ، وان كان التركيز عند كانت ينصب على العلوم الرياضية والطبيعية ، على حين انه كان في حالة البنائيين ينصب على علوم اخرى ، اهمها علم اللغة»[٢١] .

ولايخفي الدكتور فؤاد زكريا تحفظه وحيطته ، فيشير الى ان «تاثير فلسفة كانت في تفكيرهم ـ اي البنائيين ـ كان ضمنياً في أغلب الأحيان»[٢٢] .

انّ هذا الفهم الرائع مشروع ومهم للعثور على اوجه الشبه المحتملة في المعاني الفلسفية بين الكانتية والبنيوية ، غير ان الأهم هو التمييز بين مايسميه الدكتور فؤاد زكريّا «الجذور الفلسفية» وبين المعنى الفلسفي ، لأنّ معنى كلمة «جذور» كما يستعملها الدكتور زكريّا هو «الاصول» ، وبالتالي فانّه يُسند اكتشافات البنيويين من شتراوس الى فوكو الى اصول ومبادىء فلسفية.. وقد راينا انّ البنيوية نشأت استجابة لرغبة منهجية علمية خالصة ، لاترتيباً على مذهب فلسفي ـ صحيح انّ لهذه النزعة تاويلاً او معنى فلسفياً ، الا انه تاويل لاحق على العلم ، شانها في ذلك شان «النسبية» التي قد تفسّر فلسفياً ، لكنّ من العبث رد النسبية الى مجرد اصول او جذور فلسفية ، والشيء الآخر هو إقران البنيوية بالكانتية ، نقد بقيت الحلقات الفلسفية تتداول الكانتية طوال سنوات ، لكنها لم تستطع ان تثمر بنيوية واحدة خالصة ، اللهم الا بنيوية كاسيرر في المانيا التي تلاقحت فيها الكانتية الجديدة مع العلوم الحديثة ، إذن لابدّ لنا من التمييز بين «الجذور» ـ وقد كانت البنيوية امتداداً لجذور علمية ـ وبين المعنى الفلسفي او التاويل .

يتفق البنيويون تقريباً على وصف البنية بانها نموذج إجرائي ، ولتناول المعنى الفلسفي للبنية لابدّ لنا من تناول المعنى الفلسفي للنموذج البنيوي ، والمعنى الفلسفي للاجراء البنيوي .

النموذج البنيوي هو النموذج اللغوي.. والفكر اللغوي هو فكر متعال في الأساس ، النماذج اللغوية موجودة باعتبار ان كل نص هو محاولة للامساك بظلالها وآثارها ، ولكنها غير موجودة بتشخصاتها.. وجودها اذن وجود وهمي متعال ، لا بذاتها ، بل بالتشخصات التي تستمد وجودها منها.. النماذج اللغوية حاضرة في كل نص طالما انّ هذا النص يتشكل داخل لغة معينة وياخذ نفسه باتباع معاييرها ، ولكنها في الوقت نفسه غير موجودة فيه عياناً ، طالما اننا في اي بحث لانعثر إلا على النص العيني ، ويمكن ان نوضح ذلك بالاستشهاد بالاوزان الصرفية مثل (فعل ـ يفعل ـ فاعل ـ مفعول .. الخ) هذه الاوزان محض افتراض لاحضور له إلا بتطبيقاته الفعلية ، لكنه افتراض تستمد الكلمات الحقيقية وجودها الفعلي منه . يمكن لنا ان نستشهد هنا بنظام العروض ايضاً ، اذ ليست هناك حقائق فعلية من نوع : (متفاعلن ـ متفاعلن ـ متفاعلن) ، بل مجرّد نماذج فرضية تدخل في كل نص من بحر الكامل بحيث انّ بحر الكامل يحقق كيانه بها .

امّا من حيث الاجراء فانّ التمييز الذي تقيمه البنيويّة بين التزامن والتعاقب ليس مجرّد فاصل بين حدث يجري في سياق لازمن له ، او حدث مكثف في اللحظة الراهنة ، وحدث في سياق ترتيبي زمني ، فالتزامن يعني :

اولاً ، تعطيل الممكنات التي تختبىء في لحم الشيء ، والاكتفاء بلحظة السكون الحيادي حيث تستدعي الآن الـ «هنا» .

ثانياً : تحويل الحركة الى تعاقب من السكونات ، لأن التقاطع الذي تضعه البنيوية بين التزامن والتعاقب يقوم على اساس القيام باحدهما دون الآخر ، وكما في قانون اللاتحدد عند هايزنبرغ الذي قال اننا اما ان نعرف سرعة الفوتون او نعرف موضعه ، ولايمكن ان نعرف الاثنين معاً ، فكذلك البنيوية حيث يجد الباحث نفسه ملزماً بالاختيار التبادلي فاما ان يدرس موضوعه تزامنياً او تعاقبياً ، ولايمكن الامساك بهما معاً في يدٍ واحدة .

ثالثاً : اذا كان التعاقب يعني وجود ذات شاهدة على

مجرى التغيير والانتقال بالظاهرة من حال الى حال ، بل قد تتدخل الذات في هذا الانتقال ، فانّ التزامن هو منطق تغييب الذات ، او هو بعبارة ادق ، منطق المقولات المتعالية بلا ذات ، او منطق المؤسسة الاجتماعية التي تخلق نظامها دون ان تحيل الى ذات . وسيتناول النقد الفلسفي للبنيوية هذه النقاط بالتفصيل .

* * *

يمكن لنا ان نحصر النقد الفلسفي للبنيوية بثلاثة تيارات رئيسية : النقد الوجودي ، والنقد التاريخي ، والنقد التفكيكي (او الظاهرياتي) .

يعتقد النقد الوجودي ، ممثلاً بسارتر ، انّ الانثروبولوجيا البنيوية تتخذ من الانسان ـ وهوذات ـ موضوعاً لها ، اي انّ المعنيين بدراسة الظواهر الانثروبولوجية ، الذين هم ذوات وعلماء سلالات بشرية ، يتخذون من الذوات الانسانية مواضيع لدراستهم ، وهو يعتقد انّ على الانثروبولوجيا ان تدرس شيئاً ما في الانسان ، ليس هو الانسان الشامل ، وهو في الوقت نفسه انعكاس موضوعي بحت له ، وهذا مايسمّيه «الممارسة الهامدة» ، وهو ما سيتولى غارودي شرحه فيما بعد باسم «التوسط» . يقول سارتر : «اننا نلاحظ انّ البنى ، اذا طرحت في ذاتها ، كما يفعل بعض البنيويين ، هي تركيبات زائفة ، وفي الواقع لايستطيع ايّ شيء ان يعطيها الوحدة البنيوية ان لم تكن الممارسة الموحدة التي تثبت تلك البنى وتصونها ، ولامجال للشك في انّ البنية تترتب عليها مسالك ، لكنّ المزعج في المذهب البنيوي الجذري ـ حيث للتاريخ مظاهر خارجية وعدم لزوم بالنسبة الى هذا النظيم المتبنين او ذاك ـ هو انه يضرب صفحاً عن الوجه المقابل الجدلي ، ولايقرّ بانّ التاريخ ينتج بدوره البنى ، والواقع انّ البنية تصنع الانسان بقدر ما ان التاريخ ـ اي الممارسة السيرورية هنا ـ يصنع التاريخ ... انّ الدراسة البنيوية اذن لحظة من انثروبولوجيا يفترض فيها ان تكون تاريخية وبنيوية معاً ، وعلى هذا المستوى تنطرح من جديد المسالة الفلسفية : مسالة التشميل في كل ، فالفاعل يعود ذاتاً موضوعياً لانّه يغرق ويتلاشى في هذا الفعل ويُفلتُ في الوقت نفسه بممارسته بالذات مما فعله»[٢٣] .

وقد أوضح شتروس في رده على سارتر بانّ التاريخ عنده يتحوّل الى أسطورة ، ويترتب على ذلك ان «سارتر بات أسير الكوجيتو Cogito الخاص به ، امّا كوجيتو ديكارت فكان يسمح بمقاربة الكلي والعالمي ، ولكن شرط ان يبقى نفسياً وفردياً ، ولم يفعل سارتر عندما اضفى طابعاً اجتماعياً على الكوجيتو سوى الانتقال من سجن الى سجن آخر ، اي انه جعل من الجماعة والعصر إطاراً لازمنياً للذات الفردية» . ولايتورع شتراوس عن قياس «الممارسة الهامدة» عند سارتر بالارواحية عند أحد «متوحشي» ماليزيا ، حيث لكليهما صفة الاسطورة ، وفي رايه ان ديكارت في الكوجيتو بتر الانسان عن المجتمع لإرساء قوانين الفيزياء ، «امّا سارتر ، الذي يدعي تاسيس الانثروبولوجيا فقد بتر مجتمعه عن المجتمعات الاخرى ، وقد تاه هذا «الكوجيتو» الذي تقوقع في الذرائعية وانعزل في الفردية في غياهب علم النفس الاجتماعي»[٢٤] .

في الناحية الاخرى كان الفكر التاريخي يواصل انتقاده البنيوية ويدافع ضدّ مايسميه «موت الانسان» في البنيوية . ويعتقد غارودي انّ البنيوية كايديولوجيا هي تلك التي يخيل إليها انّ من حقها ان تقول في خاتمة المطاف بـ «موت الانسان» أو بـ «اللاانسانية النظرية» ، مع انّ هذه نقطة انطلاقها لا نقطة وصولها ، وما ذلك باستنتاج ، وانما هو مسلمة اولية ، وانطلاقاً من مسلمة كهذه لايمكن الوصول الاّ الى نزعة كانطية بلا نقد وبلا ذات» ، وباسترداد التهم التي يسجلها بول ريكور على البنيوية يقول غارودي «اذا كان من المشروع تماماً دراسة الأنظمة اللغويّة وانظمة الصنائع والمؤسسات والمعتقدات بحد ذاتها ، وبصرف النظر مؤقتاً عن مشروطيتها وتاريخها ، فانّه من غير المشروع استبدال دراسة الممارسة الانسانية في مجملها وفي تطورها بدراسة النتائج المتموضعة لهذه الممارسة الانسانية ، وان تكن النتائج الموضوعية والمتبنينة لهذه الدراسة تمثل آناً ضرورياً ، ولكنه محض آن واحد، كما يشير سيباغ : «ان الانسان هو منتج كل ما هو إنساني .. والبشر هم الذين يخلقون اللغات والأساطير والاديان والمجتمعات» ، ولولا ذلك لانتهينا الى تصور مستلب للبنية ، فبدلاً من ان نرى فيها «نموذجا» علميا بناه الانسان ، سنمنحها قواما انطولوجياً»[٢٥] .

ولعلّ افضل ردّ على اتهام البنيوية بتجاهل النزعة الانسانية هو ردّ بياجيه الذي يرى انه «اتهام مبني على سوء فهم لمعنى النزعة الانسانية ، ذلك لأنّ موجهي هذه التهمة يعرّفون الذات الانسانية على طريقتهم الخاصة ، ثم ينعون

على البنائية انها تهدم هذا الذي يرون انه هو تلك الذات ، وحقيقة الامر ، في راي بياجيه ، هي انّ البنائية تفرق بين «الذات الفردية» التي لاتتخذها البنائية موضوعاً للبحث على الاطلاق ، وبين «الذات المعرفية» اي تلك النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد»[26] . ويمكن النظر الى موضوعة «موت المؤلف» عند ميشال فوكو في هذا الضوء ، حيث يحرص فوكو على التمييز بين المؤلف بوصفه «الشخص الذي ينطق نصاً ويكتبه» ، وبين المؤلف «كمبدأ لتجميع الخطابات وكأصل ووحدة لدلالاتها وبؤرة لتماسكها» ، ويؤكد فوكو : «انّ من العبث ان ننكر وجود الكاتب او المبدع»[27] ، ولهذا فهو يقيم فرقاً بين الذات الفردية للمؤلف التي يقول انّ من العبث نكرانها ، وبين الذات المعرفية للمؤلف التي يتولى ردها الى لعبة من الفروق والتمايزات .

ومثلما ينتقد غارودي البنيوية واصفاً البنية بأنها مسلمة اولية ونقطة بداية لانقطة انتهاء ، يرى ديريدا والتفكيكيون معه ، انّ البنيوية محكومة بالغائية ، وانها «تعتاش على الاختلاف بين امنيتها ومتحققها ، وسواء اتعلق الامر بالبيولوجيا ام بعلم اللغة ام الأدب ، كيف يمكن تصور كلية منظمة دون الانطلاق من غايتها ؟ او من افتراض غايتها على الأقل ؟ واذا لم يكن المعنى ذا معنى إلا داخل كلية ، فكيف تراه ينبثق اذا لم تتجه الكلية الى غاية تنتهي عندها ، وبقصدية لاتكون بالضرورة والأساس قصدية وعي ؟ واذا كانت هناك بنى فهي ممكنة انطلاقاً من هذه البنية الأساسية التي تفتتح بها الكلية ، وتفيض بها عن نفسها ، لتتخذ معناها في استعجال غاية نهائية يجب ان نفهمها تحت شكلها الاكثر لاتحدداً ولا تعيناً»[28] . ولاتنجو البنيوية في رأي ديريدا من ميتافيزيقا الحضور التي تشكل الحجر الأساس في نقد ديريدا للعقل الاوربي ، لأنّ البنيوية حين تبدأ من البنية تفترض سلفاً نوعاً من التزامن اللاهوتي الذي يستنجد بسرمدية الكتاب كما يراه الله ، ولهذا يعنى ديريدا بتمزيق البنية وتفكيكها ، فليست ثمة بنية او مركز ، انّ المركز عنده خارج النص (اي نص) وداخله ، انه اللعبة المتواصلة بين المركز واللامركز[29] .

* * *

هل اكتملت الصورة الآن ؟

هل يكفي ماعرضته عن البنيوية ؟

اشعر انّ بنا حاجة الى ملاحقة السؤال ، الى سحبه قليلاً حيث اهتمامنا ، الى إسقاط بعض الضوء على علاقة البنيوية بالنقد العربي .

لقد ولدت البنيوية في اوربّا ، وهي نتاج اوربي طبيعي سرعان ما انتقلت عدواه الى الأدب العربي حتى صار موضع سؤال كبير وحوار لاينقطع . فمتى عرف العرب البنيوية ؟ وكيف عرفوها ؟

ليس صحيحاً مايقال من ان العرب لم يكتشفوا البنيوية إلاّ في السبعينات ، اي بعد افول النجم البنيوي ودخوله في أرذل العمر ، فقد عرف العرب افكاراً بنيوية كثيرة وتفاعلوا معها قبل ذلك بكثير ، وعلى وجه الدقة منذ الخمسينات ، الا انّ هذه الافكار لم تستطع ان تتلاقح ، فمثلاً لايمكن إغفال جهود الدكتور علي عبد الواحد وافي في كتابيه عن «علم اللغة» (١٩٤٠) واللغة والمجتمع ، ولايمكن إغفال كتاب «مناهج البحث في اللغة» (١٩٥٥) للدكتور تمام حسان ، او كتب الدكتور ابراهيم انيس ، الذين عرضوا لأفكار دي سوسير وسابير وبلومفيلد وغيرهم ، غير انّ هذه الكتب بقيت بمعزل عن التاثير في النقد الأدبي ، لأنها أظهرت في الأساس اهتماماً لغوياً خالصاً ظلّ حكراً على اللغويين ، كما لايمكن إغفال الكتب الاجتماعية والانثروبولوجية الاخرى مثل كتاب كلايد كلوكهون «الانسان في المرآة» الذي صدر في بغداد سنة ١٩٦٤ بترجمة د . شاكر مصطفى سليم . صحيح انّ هذه الكتب لم تكن بنيوية تماماً ، فاعمال تمام حسان وابراهيم انيس متاثرة بالمدرسة البريطانية التي يتزعمها فيرث ، إلا ان آثار البنيوية واضحة فيها ، واذا كان النقد العربي قد بقي بمعزل عن هذه الاعمال ، فلأن تلاقح العلوم لم يكن سهلاً ، بل لم يخطر ببال احد من هؤلاء الكتاب وقتئذٍ ان يدفع بالنماذج اللغوية التي يؤسسها الى النقد او الى غيره ، ولهذا فقد بقيت في برزخ آخر غير النقد ، بل قد يصح القول انّ اتجاه مابعد البنيوية الذي مثلته مجلة «شعر»استفاد منها واستثمرها .

وفي سنة ١٩٦٦ نشر الناقد المصري محمود امين العالم ثلاث مقالات عن الهيكلية - كما كان يسميها - في مجلة «المصور» ، نوّه فيها باعمال شتراوس وبريمون والحوار الخصب بين بارت وبيكار ، غير ان احداً لم ينتبه الى هذه المقالات ، وقد أعاد نشرها في كتابه «البحث عن اوربا» ، كما قدم لدراسته «ثلاثية الرفض والهزيمة» بمقدمة طويلة ذكر

فيها ، بما يشبه العتاب ، انه من اوائل من نوّهوا بالبنيوية دون ان يجد تنويههم ايّ صدى .

في السبعينات انفتحت شهية العرب على البنيوية ، فترجمت اعمال تعرف بالبنيوية مثل : البنيوية لجان بياجيه (١٩٧١) ، والبنيوية لاوزياس (١٩٧٢) وقد ضمّ مقالات بول ريكور في نقد البنيوية ، وفلسفة موت الانسان لغارودي (١٩٧٩) ، كما وضعت اعمال عربية اخرى مثل : مشكلة البنية للدكتور زكريا ابراهيم (١٩٧٦) ، والبنائية للدكتور عبد السلام المسدي (١٩٧٧) ، وجدلية الخفاء والتجلي للدكتور صلاح فضل (١٩٧٧) ، والاسلوب والاسلوبية للدكتور كمال أبو ديب (١٩٧٩) ، وفي اواخر السبعينات واوائل الثمانينات تبنت البنيوية بعض المجلات مثل : الفكر العربي المعاصر ، وفصول ، والمهد ، وآفاق ، وغيرها . لااريد هنا ان اقدم ثبتاً تاريخياً للكتب البنيوية ، بل اريد ان اذكر بانّ مصادر تعرف العرب على البنيوية لم تكن كتباً «بنيوية» بل كانت كتباً «عن البنيوية» ، اللهم الا كتاب شتراوس «الانثروبولوجيا البنيوية» الذي صدرت ترجمته العربية سنة ١٩٧٧ .

لو تاملنا في خارطة النقد العربي في فترة ماقبل ظهور البنيوية لوجدنا عدداً من التيارات النقدية مثل : النقد التاريخي عند احسان عباس ، والنقد الايديولوجي عند لويس عوض ومحمود امين العالم وغالي شكري ، والنقد النفسي عند عز الدين اسماعيل ومحمد النويهي . وفي كل هذه التيارات نجد انّ تجربة مجلة «شعر» لايمكن تصنيفها الا ضمن تيار النقد الجديد ، فقد كانت رغبة «شعر» اقرب الى ان تكون تفكيكاً ارتدى لبوساً صوفية حيناً ، وايديولوجية ، او شكلانية ، او تبشيرية احياناً اخرى ، لكنها في جميع الاحوال كانت تؤدي وظيفة اقرب الى الوظيفة التي ادتها مجلة «تل كل» عند جماعة التفكيكيين الفرنسيين . وبين الاسماء الكثيرة التي احتضنتها مجلة شعر يبرز اسم ادونيس بوصفه الممثل الأشهر لهذه الجماعة ، ويمكنني هنا ان اقول بانّ تجربته كانت اكثر التجارب شبهاً بديريدا ، فديريدا ينتقد الفكر الغربي بوصفه فكراً متمركزاً حول المنطق ، وادونيس ياخذ على الفكر العربي تمركزه حول الوحي . ديريدا يدين التمركز حول الصوت ، وادونيس يدين الشفاهية . ديريدا وادونيس يشتركان بالدعوة الى اللامركز والتعدد وعلم الكتابة .. الخ ، بل انني لأجد تماثلاً في المصطلح أيضاً ، فما يسميه ديريدا التخريب يسميه ادونيس الخلخلة والتفجير ، طبعاً لقد كانت لادونيس مصادره المغايرة لمصادر ديريدا ، ولكن وظيفتهما واحدة ، هي دعوة كليهما الى تاسيس اخلاق للكتابة لاتُستمد من اللغة المنطوقة بل من الكتابة ذاتها ، ورغم ثقل التجربة الادونيسية وحجمها فقد وقع ادونيس في مصايد البلاغة الشعرية ، فهو مثلاً لايتورع عن ان يسمي الناقد النقد ، او ان يعتبر الأشعرية العقل العربي .. الخ ، وهو ماسينتقده ديريدا باسم اللعبة البلاغية . هذا التماثل - ولا أقول التطابق - بين التجربتين يؤدي بنا الى نتيجة مفادها انّ النقد العربي عرف التطور مقلوباً ، اعني انه مرَّ بمرحلة مابعد البنيوية قبل ان يمرَّ بالبنيوية ذاتها ، وطبيعي فانّ هذا المرور الى مابعد البنيوية دفعة واحدة سيؤدي شعورياً اولا شعورياً الى مصادرة البنيوية . لاادعي هنا ان البنيوية ضرورة معرفية لابدّ ان يمرَّ بها الفكر ، ولكنني اقول انّ لقاء النقد العربي بمرحلة مابعد البنيوية قد سدّ امامه بعض النوافذ لمعرفة البنيوية معرفة مباشرة ، ونحن نتذكر ان أهمّ المآخذ التي سُجلت على جماعة شعر كانت تتعلق باستعارتهم عمراً ثقافياً لايناسب العمر الثقافي العربي ، بل ان شعر نفسها صرحت في آخر اعدادها انها اصطدمت بجدار اللغة .

وفي هذا الوسط ظهرت المحاولات الاولى للبنيوية ، وترى د . يمنى العيد «انّ هذه المحاولات مازالت محدودة جداً ومتواضعة جداً ، ولكنها برغم ذلك متحفزة وطموحة ، وهي في وضعها هذا لاتخلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفها احياناً ، اي في عدم وضوح ماتتوخاه : هل تريد هذه المحاولات ان تحقق معرفة علمية بالنص الأدبي العربي ؟ ام انها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد ؟» ، وتردّ يمنى العيد اسباب التعثر والتردد فيها الى انّ «النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين : الهم الاول : انّ هذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته اللغوية وفي ضوء ارتباطه بواقع ثقافي ادبي معين .. الامر الذي يدعو الى ضرورة تملك المناهج النقدية تملكاً علمياً واعياً ، ومثل هذا التملك يشترط في جانب من جوانبه الرئيسية معرفة بالاساس او الاسس الفكرية التي تنهض عليها هذه الجوانب ، اضافة الى العلوم والتقنيات التي تستلزمها ، وهو تملك ليس بالسهولة التي نتصور . الهم الثاني : انها محاولات لتملك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات

استفهام على بعض أُسسها احياناً وعلى وظيفتها احياناً أُخرى ، فهذه المناهج مازالت بدورها محاولات رغم الخطوات الكبرى والهامة التي خطتها ، وهذا مايضع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج موضع القلق والاضطراب الدائمين ، ويفرض عليه العمل لتأسيس فكر علمي يستحيل ان يتحقق مقتصراً على ميدان من الميادين ، بل لابدَّ من تحقيقه ككل وفي مختلف الميادين وخاصة ماكان منها متصلاً بالنقد الادبي كعلوم اللسانيات من فنولوجيا وتركيب ودلالة»[٣٠] .

إذا جمعنا همّ البنيويين الى همّ نقادهم اتضحت الصورة اكثر ، فلم تكن الاذرع مفتوحة دائماً للبنيوية ، ومن هنا كان جهدهم مزدوجاً ، لأنه بحث عن نموذج لغوي ينقل من علم يحبو من ناحية وترسيخ للبنيوية في الحقل الأدبي من ناحية اخرى ، وطبيعي ان يقابل هذا الجهد بانتقادات شتى ارى من الضروري الاشارة الى نقطتين في معرض الحديث عنها :

الاولى : هي اننا ـ كما رأينا ـ عرفنا نقد البنيوية قبل ان نعرف البنيوية ، ونظرة تاريخية على الببلوغرافيا البنيوية في المكتبة العربية تكشف انّ ترجمة البنيوية لجان بياجيه او دفاع عن المثقفين لسارتر أو انتقادات بول ريكور أسبق من ترجمة نسق الخطاب لفوكو اودرس السيميولوجيا لبارت ، هذا السبق لم يكون تعريفاً بالبنيوية بل كان حكماً عليها وانتقاداً لها ، ولهذا فقد قرأنا البنيوية في ضوء أحكام سارتر او غارودي اوبياجيه حسب القرابة الفكرية التي تربط كلّ باحث بأي من هؤلاء .

الثانية : هي انّ نقدنا للبنيوية يتسم بسهولة الانتقال من مستوى معرفي الى مستوى معرفي آخر ، كان ينتقل مثلاً من النقد ـ وليس للبنيوية صورة أخرى غير النقد عندنا ـ الى الفلسفة ، وبهذا فهو لا يتمكن من استخدام الجهاز المفاهيمي الذي تتحرك فيه البنيوية ، ونحن نعرف انّ البنيوية استطاعت ان تقيم حقلاً نظرياً وعلمياً لايمكن تجاهله ، وابرزت مجموعة من الاشكاليات التي تشكل إضافة نوعية للتاريخ الثقافي ، وكان حرياً بالنقد العربي ان يتناول هذه الاشكاليات من الداخل بوصفها حقولاً متميزة وليس مجرّد إسقاطات فلسفية ، من ذلك مثلاً الانتقال المستمر من الذات المعرفية الى الذات الفردية في قضية موت المؤلف عند فوكو أو بارت ، وهذا ماجعل النقد العربي للبنيوية يتحرك داخل إطار او حقل معرفي آخر ، وبجهاز مفاهيمي مختلف ، وبالتالي ماحوّل اكثر الانتقادات من نقد الى دفاع .. دفاع عن الافكار السلفية او الايديولوجية اوغير ذلك .

* * *

والآن هل اكتملت الصورة ؟

لم تكتمل بالتاكيد ، فثمة جوانب كثيرة لم اتناولها في البنيوية ، وكما قلت في اول هذه الكلمة لم أرد ان اكون مع البنيوية او ضدها ، أردت فقط ان أبدأ من منطق السؤال والاستفهام .

الإشارات

1 — Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Routledge and Kegan Paul, 1977. P. 3.

(٢) اميل بنفنيست ، البنية في اللسانيات ، تعريب : حنون مبارك ، مجلة دراسات ادبية ولسانية ، المغرب ٢/ ١٩٨٦ ، ص ١٣١ .

3 — Jonthan Culler, Structuralist Poetics, P. 4.

4 — Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, P. 16.

(انظر الترجمة العربية ص ٣٤ ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥)

(٥) رولان بارت : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العال ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ١٣ .

(٦) نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٢ .

7 — Edward Sapir, Language: An Introduction to the study of Speech, London, 1970.

8 — Giulio Lepschy, A Survey of Structural Linguistics, Faber and Faber, 1972, P. 80

9 — Edward Sapir, Culture, Language and Personality, University of California Press, 1956, P. 69.

(انظر الترجمة العربية في : اللغة علماً ، ترجمة سعيد الغانمي ص ٨١) .

(١٠) جان ماري اوزياس : البنيوية ، ترجمة ميخائيل مخول ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ٤٥ .

11 — Giulio Lepschy, Structural Linguistics, P. 85.

(١٢) د . عبده الراجحي : النحو العربي والدرس الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٣٩ .

(١٣) د . محمد الحناش : البنيوية في اللسانيات ، دار النشر المغربية ، ١٩٨٥ .

(١٤) د . نهاد الموسىٰ : نظرية النحو العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٣٤ .

15 — Frank Palmer, Grammar, Penguin books, 1978, P. 127.

(١٦) كلود ليفي شتراوس ، الانثروبولوجيا البنيوية ، ترجمة : د . مصطفى صالح ، دمشق ١٩٧٧ ، ص ٢٤٩ .

17 — Richard Kearney, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, 1986. P. 260.

18 — Robert Scholes, Structuralism in Literature, Yale University Press, 1974, p. 2.

(١٩) بول ريكور : البنية والتفسيرية (في كتاب اوزياس البنيوية ص ٢٥٣) .

(٢٠) شتراوس يرد على بعض الأسئلة (الكتاب نفسه ص ٢٧٢) .

(٢١) د . فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ، حوليات كلية الآداب ـ الكويت ١٩٨٠ ، ص ٨ .

(٢٢) المصدر نفسه ص ٨ .

(٢٣) جان بول سارتر : دفاع عن المثقفين ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٢٦١ .

(٢٤) كلود ليفي شتراوس : الفكر البري ، ترجمة : د . نظير جاهل ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٤ ص ٢٩٨ .

(٢٥) روجيه غارودي ، البنيوية فلسفة موت الانسان ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٨ .

(٢٦) د . فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ص ٥٨ .

(٢٧) ميشيل فوكو : نظام الخطاب وارادة المعرفة ، ترجمة احمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العال ، دار النشر المغربية ١٩٨٥ ، ص ١٩. وايضاً : ميشال فوكو : ماالمؤلف ، ندوة ادارها : جال ڤال ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ١٩٨٠ العدد (٦ ـ ٧) ، ص ٥٦ .

28 — Jacques Derrida, Writing and Difference, The University of Chicago Press, 1978, P. 26.

(ولهذا الفصل ترجمة عربية عن الفرنسية قام بها : كاظم جهاد ، مجلة الكرمل ، العدد : ١٧ ١٩٨٥ ، ص ٦٣ ـ ٨٧) .

29 — Ibid., P. 279.

ولهذا الفصل ترجمة انكليزية اخرى منشورة في كتاب :

Structuralist Controversy, The Johns Hopkins Press, 1972, P. 249.

(٣٠) يمنى العيد : في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٢١ .

ملف الشعر الجديد في كولومبيا

ترجمة وإعداد

◆ خليل الخوري

هناك كاتب كولومبي وحيد ،يمكن ان نقول ، نحن العرب ، إن معرفتنا إياه وادبه قد توثقت جيدا ، عبر ماترجم له إلى العربية من روايات ، وما صدر عنه وعن ادبه من دراسات ونقود ، ولاسيما بعد منحه جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٢ ، وإنه خير من يمثل الأدب الكولومبي في نظرنا : غابرييل غارسيا ماركيز .

إن عالم ماركيز ، الذي تمتزج فيه الأسطورة بالواقع ، يعكس لنا بشكل مهيب ماكوّناه من صور عن الواقع في أمريكا اللاتينية .

لكن ماركيز يظل ، عمليا ، أقلّ كتاب كولومبيا تمثيلاً لواقعها بالذات ، ولأدبها ، بخاصة ، بنسبة مايشكل هذا الأدب تاريخاً للاحباط والحرمان والخيبة .

ثمة مفارقات .

اولها أن الشعر الكولومبي ، الذي لايكاد القارىء العربي يعرف عنه شيئا ، هو الذي يمنحنا فكرة اكثر حقيقية عن الأدب الكولومبي ، لا ادب ماركيز . إنه هو الذي يعطينا صورة عن واقع كولومبيا اكثر صدقا إلى درجة كبيرة من «مائة عام من العزلة» و «خريف البطريرك»

ويتكرر كثيرا ان كولومبيا هي بلد شعراء . ولهذا معنى مزدوج . لا ينصب على الجانب أو الواقع العددي الإحصائي حسب ففي بوغوتا عاصمة كولومبيا ، تصدر مجموعة شعرية كل أسبوع ، ولكنه يستهدف كذلك التعريض ، والإيحاء بأن كتاب كولومبيا كثيرو الهذر والثرثرة .

لكن هناك واقعاً اكثر أهمية : نعني وجود تقليد شعري متطاول في القدم ومتمادٍ زمانيا في كولومبيا . وهو ايضا تقليد مزدوج .

هناك ، في جانب ، الشعراء الذين تجسد اعمالهم قيم الجمال الموسيقي . إنها ثمرة هذا الجمال . وهو تقليد يبدأ من الشاعر (جوزيه اسونسيون سيلفا) ويستمر حتى (اوريليو ارتورو) و (ادواردو كارنزا) .

وتعكس قصائد (جيوفاني كيسيب) التي ترجمتها في هذا الملف ، تعكس هذا الاتجاه المتميز بالسحر الحنيني ، الذي يعبر عن نفسه ببروز عبر جمل موسيقية .

ونجد ، في جانب آخر ، تياراً شعرياً ، غالباً ماتجلّى بخشونة ، وفظاظة ، وبمعاداته التيار الشعري الآنف ومفاهيمه : إنه المعادل النقديّ المتمرّد : الشعر الذي شق له الطريق شعراء مثل (لويس كارلوس لوبيز) و (ليون دي غريف) و (لويس فيدال) والشعراء العدميون .

ولابد من أن نشير هنا إلى ان مجمل القصائد التي اختيرت من مجموعات الشعراء (ماريو ريفيرو) و (جوان غوستافو كوبو بوردا) و (ماريا مرسيدس كارنزا) تنتمي إلى هذا التيار بدرجات متفاوتة .

إن هذا التمثيل البياني ، ليس سوى تمثيل تقريبي ، بفعل قوة الأشياء . فقصائد (جيوفاني كيسيب) مختلفة عن قصائد (إدواردو كارنزا) حتى حين يترسمان معاً طريق الحنين الموسيقي . لكن هذا الاختلاف لا يضع وجود هذا التقليد الشعري المزدوج في كولومبيا موضع الاتهام ، ولايمسّ قوته على الإطلاق .

فهو تقليد لابدّ منه كما اكد (إليوت) ذلك منذ سنوات بعيدة . إنه ضروري لكل ازدهار أدبي او فني .

وربما كانت عبارة «ازدهار» هذه هي على مانعتقد افضل عبارة تناسب عمليا مايجري حاليا في عوالم الشعر في كولومبيا .

يمكن تركيز نقطة انطلاق هذا الشعر الجديد في كولومبيا حوالي الستينات من هذا القرن ، أي مع تلاشي حركة العدميين .

كانت حركة العدميين نوعا من الجيل الغاضب ، على الطريقة الكولومبية ، راديكالية مناضلة ، تسعى إلى تحطيم البنى الفكرية (الإيديولوجية) والصيغ الثقافية المقبولة . وكانت تحاول - ان تنشر - في طبعات محدودة أو في الملحقات الادبية في صحف كولومبيا - قصائد جلّ شعرائها فتيان مولودون في اواخر الأربعينات .

لقد أُطلق على الفترة التي ظهر فيها هذا «الشعر الجديد» اسم فترة «الجيل الذي لا اسم له» ، وهو جيل بدا ، منذ وقت مبكر جدا ، انه يريد أن يتميز من الشعراء العدميين الملعونين ، شعراء الحركة السابقة .

إن مايجمع بين اعضاء هذا الجيل الجديد من الشعراء ، ومنهم (جيوفاني كيسيب) و (جوان غوستافو كوبوبوردا) و (داريو جارميلو أغوديلو) الذين لم يكونوا يشكلون فريقاً أو جماعة شعرية ، إن مايجمع بينهم هو الموقف الذي يتبنونه بإزاء العدمية ، وإدراكهم واقع كونهم شعراء إدراكا دقيقاً مرهفاً ، وانهم فوق ذلك كله وريثو تقليد .

وجاءت بعد ذلك اسماءٌ جديدة لتنضم إلى القائمة

المتزايدة باطراد ، قائمة الشعراء الجدد المختلفين واحدهم عن الآخر ، والممتلئين كلهم بإرادة المشاركة .

في خط مواز لذلك ، نشهد بدء محاولة تسعى إلى إعادة تقييم الشعر الكولومبي ، وإعادة النظر في الأحكام السابقة ، في وقت تترادف فيه مجموعات الشعراء الجدد والمختارات من اشعارهم والتي يُعد اهمها إطلاقاً ماينجزه (كوبو بوردا) .

ولقد يفاجأ القارىء لدى تماسه الأول مع هذه القصائد بكونها لاتعكس الفكرة «المدارية» او «الفولكلورية» التي نكوّنها عادة عن آداب أمريكا اللاتينية ، بما فيها كولومبيا ، إلابنسبة ضئيلة ، وبانه سيعثر في هذا الشعر على قصائد سياسية متقدّمة كقصيدة (جوان مانويل روكا) : «رايت وردة تشبه منقار طوقان» لكنها السياسة كما يراها الكولومبيون ، لا الصورة التي نكوّنها نحن عن السياسة الأمريكية اللاتينية .

وإذا كانت بعض القصائد تحدثنا عن «المدارات» (LES TROPIQUES) فإن هذه المدارات تقتصر في قصائد (ألفارو موتيس) على التفسخ النباتي والاخلاقي ، وعلى صوت المطر فوق سطح من الصفيح .

ويمكننا في هذا الصدد ان نتذكر تعليق «غراهام غرين» الذي نقله ماركيز مستشهداً به . يقول هذا التعليق : إنّ في الوسع تلخيص الاحساس بالمدارات برائحة وحيدة كرائحة الغوافة مثلاً .

لكننا نعثر على أشياء أخرى كثيرة غير متوقعة في هذا الشعر . قصائد تتحدث عن البلابل ، وأخرى عن القرون الوسطى ، وسواها عن «أليس في بلاد العجائب» ، ونعثر على قصيدة (ماريا مرسيدس كارنزا) «حديث مع ابنتي» حيث يقوم طابع كولومبي بحت كامل صميمي في البيت الأخير :

«لاتنسي يا ابنتي
ان تغسلي أسنانك كل صباح
وأن تطفىء النور قبل أن تنامي .»

وهو صدى لذلك التحذير الذي تقدمه جدّة (ايريندير) في قصة (ماركيز) .

وبعبارة أخرى فإن الأمر هنا يتعلق بشعر «قومي» ولكن بالمعنى الذي نستطيع فيه مثلا أن نقول إن شعر بورخيس «ارجنتيني»

إن الياس المفرغ من أية عاطفة في قصائد (ماريو ريفيرو) أو عند أولئك الرجال الذين يذهبون وحدهم إلى السينما في قصيدة (كوبو بوردا) هي كذلك صور أشد قرباً إلى الواقع المتوسط المكفهر القاتم الذي يشكل طابع حياة أكثرية الكولومبيين .

المفارقة الأخيرة التي يمكن أن نوردها هي تلك التي نجدها في حالة الشاعر (ألفارو ميتيس) ولد ميتيس عام ١٩٢٣ . اي قبل الشعراء الذين اخترنا لهم قصائد بفترة طويلة . ومع هذا فإنه يشكل في نظرنا اعظم شعراء كولومبيا الأحياء واكثرهم جدّة . إن قصائده الرصينة والقليلة ، تقترب باطراد ، ودون توقف ، من أعظم الشعر في أمريكا اللاتينية . وهذه النظرة التقييمية إليه لا تنحصر بالقارىء الكولومبي ، إنه لكذلك في نظر معظم الشعراء «الجدد» انفسهم (بمن فيها اكثرهم حداثة وتجربة مثل كوارتلس وآفيلا وكارفاجال) وهذا برهان مضاف ، لو كان الأمر يحتاج براهين إضافية ، على حيوية هذا التقليد المزدوج الذي تحدثنا عنه في مطلع هذه المقدّمة .

ألفارو ميتيس

[ولد في بوغوتا عام ١٩٢٣ . اجتاز في بروكسل مرحلة الدراسة الابتدائية ، ثم عاد إلى بوغوتا . نشر مجموعته الشعرية الأولى : الأرجوحة عام ١٩٤٨ ، بالاشتراك مع كارلوس باتينو . وهو يقيم في مكسيكو منذ عام ١٩٥٦ . وقد نشر الإسلامي من شعره عام ١٩٧٣ . وقام المعهد الثقافي الكولومبي بإعادة نشر قصائده تلك ، في ماعدا استثناءات قليلة ، عام ١٩٨١ في «شعر ونثر» وفي عام ١٩٨١ قامت «بوغوتا» بجمع جميع أعماله الشعرية والنثرية . وظهرت له مؤخرا مجموعة شعرية جديدة في مكسيكو اكثر قصائدها نثرية .

علامة

سيغلقون المتنزّة .
في الأحواض
تولد فجاةً كهوف واسعة
هناكَ حيث حفيف ناعم
يشي بالأشجار في الظل .
دم ضعيف الزخم .
نسغ مورّد
سال دون توقف
في بعض زوايا الغابة ،
على بعض المقاعد .
سيغلقون المتنزة
وستضيع طفولة الأيام الهادئة
والمشمسة إلى الأبد في الظلماتِ
التي لاتستعاد .
رفعت ذراعي لأحولَ دونها ،
الآن ، وقد فاتَ الأوان ، ولم يعد شيءٌ ممكناً .
احاول أن أُنادي لكن شارة حداد
تخنق صراخي
ولا تدع لي اية حياة أخرى
غير هذه البالية واليومية ،
بعيداً عن الرّعاية اليقظة الغابرة

● ●

ليليّ

الليلة عاود المطر الهطول على مزارع البن
على أوراق شجر الموز
وعلى اغصان الكامبيلوس العالية

مطر مستمر وغزير يعود ثانية
ليملأ الاجران ويضخّم الأنهار
المتاوهة تحت وطأة حملها الليليّ من الوحول النباتية
المطر على صفيح السقوف
يغنيّ حضوره ويبقيني يقظان
في هدير المياه التي تعلو دون انقطاع
في برد الليل الذي يتحدر متدفقاً
من قبّة مزارع البن
وينزلق على طول جذوع البلازا العملاقة المهزولة .
والآن ، فجاة ، في عزّ الليل
هاهو المطر يعود على مزارع البن
وعبر صخب المياه النباتي
تصلني مادة الأيام الخوالي سليمةً
مصونة من الاندثار على حدّ السنين التي تنصرم .

خطاب التائه

إلى الاستير ريد

اجيُء من الشمال ،
من هناك حيثُ يطرَقُ الحديد وتصنع الحواجز ،
والرتاجات ، والمحاريث
والأسلحة دون توقف ،
حيث جلود الدببة الكبيرة
تغطي الجدران والأسرّة ،
حيث ينتظر الحلّيب علامة الكواكب ،
من الشمال حيث كل صوت أمر ،
حيث تتوقف الزحّافات
تحت سماءٍ لا اثر فيه لعاصفة .
إني ماضٍ نحو الشرق ،
نحو الطين واسرّة الصلصال الأكثر برودة
نحو السهد النباتي الصبور
الذي تغذيه الأمطار الجارفة ،
نحو مصبّات الأنهار العريضة والدلتا امضي
هناك حيث يستريح الضياء ويذوب
في أشجار مانيوليا الموت ،
وتفح الحرارة مناطق واسعة
تتفسّخ فيها الثمار
في قيلولة عميقة
تهدهدها أجنحة
حشرات لاتعرف التعب .
وعلى ذلك ، فما انفك انزع
إلى الخيام الجلدية ، والرمل المتحرقّ ،
والبرد الذي يزحف بين الكثبان
حيث يغني البلّور
عذابة المشدوده
الذي تجرره العاصفة
بين حجارة أضرحة وعلامات
وتضلّل القوافل عن طريقها .
جئت من الشمال ،
لقد محا الجليد الدروب المتشابكة
حيث ينجز الفولاذ
علامة مغامرته .
اتحدث عن الرحلة لا عن مراحلها .
في الشرق يسهر القمر
على المناخ الذي تلتمسه
جروحي
لتغيث به رعبا عنيداً لا دواء له .

مانوس ٢٤ـ ٤ـ ١٩٨٢

ماريو ريفيرو .

ولد في إنفيغادو ، في ضاحيه ميديلان الصناعية عام ١٩٣٥ . نشر اول مجموعة بعنوان «اشعار مدينة» عـام ١٩٦٦ وفي عام ١٩٧٣ نشر مجموعته «اغان عن اشياء لا يجوز ذكر اسمها» ، وتنعكس فيها بشكل ماأحدث الفترة (هو شي مينه ، وفيتنام ، وبوني وكلايد ، اعاد معهد الثقافة الكولومبي نشر اعماله تحت عنوان «اغان» عام ١٩٨٠ .

١٩٤٥

لا أعرف الكثير عن حياة ابي
فقد كان يصلح ماكينات الحياكة
كان دائم المشاكسة
ينهض الخامسة صباحاً
ويعمل بنشاط .
لا اهمية لا سمه او للقبه البتّة
إلى حدّ إنني لا احملهما .
إلا انه كان معلّما جيّداً : فقد علّمني الصلابة .
كان يحلق شعر صدره وهو شاب
حتى ينمو من جديد اشدّ كثافة
عام ١٩٢٢ اصيب بالسيلان
مفتول العضلات مشعراً

ماكنت أستطيع إحاطة قامته
بكلتا ذراعيّ
كانت امتعته الشخصية سترة زرقاء
وسروالاً ازرق
فما كانت عبارة «بلوجينز» دارجة آنذاك
عشت عشر سنين ترافقني صورة تلك الالبسة
التي كانت متسخةً دائماً ومغطاةً بالدُّهون
لكن اهو أبي حقاً من اصف
ام والد شخص آخر ؟
والد حنا والد بولص والد نيكولا
ام انه والد بطرس .

الشارع

هذا الشارع شارعي
يشبه جميع شوارع الدنيا
لا احد يعرف لماذا
تحدث هذه الكثرة من الأشياء في دقيقة
في ساعة في اثنتي عشرة ساعة .
منذ ان راحت الشمس تخصب الأرض .
ابوابه كأفواه بلا اسنان
تظهر النسوة في النوافذ
ونظراتهن موغلة جدا في البعيد ..
على حبل تقف عليه النهارات
في توازن
ينشرن جوارب وقمصاناً وسراويل ممزقة
ثلاث نساء بوجوه لا اصدقاء لها
ينتظرن الحافلة . إنها ايدٍ ضئيلة
تمضي إلى مشاغل المدينة
لتخيط بؤسها بإبرة من ذهب
المرأة التقية في مواجهتنا
تربّت فروة هرّها الملساء بحنو
وتقول له : (My DARLiNG)
في حين يعود طالب
إلى غرفته في الفندق
حيث السرير في وضع امرأة نفساء
ينتظر كيسه من العظام
وصورة صديقته الصبيّة
التي شنقت نفسها بجدائلها
معلّقة على الجدار بشريط
لقد أصبح لها ولدان يشبهان

في نهاية الشارع هناك المنزل
حيث تذهب الفتيات الصغيرات البغايا
بشعرهنّ عسلي اللون
ونهودهن كقطع عملة باردة .
هذا الشارع شارعي
يشبه شوارع الدنيا قاطبة
نرى فيه هذه الأشياء
وأشياء اخرى كذلك ..

جيوفاني كيسيب

«ولد في سان أونوفر (ناحية السكّر) عام ١٩٣٩ . استاذ في الجامعة . طبع مجموعته الأولى : «بعد الفردوس» عام ١٩٦١ ثم «الإنسان ليس خرافة» عام ١٩٦٨ . وفي عام ١٩٧٦ اصدر «اغنية الغريب» ثم عاد «كتاب السعيد» عام ١٩٧٨ . وصدرت اعماله في كتاب واحد بعنوان «شعر» عام ١٩٨٠ ، وقد ضم إليها مجموعته الأخيرة : «مقدمات»

أغنية خلاصية

فلنقل إن العندليب
غنى ذات عصرٍ
فوق هذا الحجر
ذاك اننا حين نلمسه
لايجرحنا الزمن البتّة .
ليس كل شيء ملكاً لك
ايها النسيان
شيء مايتبقى لنا
بين الخرائب
اعتقد

ان من شاهد طيرانه
او اصغى إلى غنائه
لن يتحوّل ابداً إلى تراب ،

دفاع ذاتي
من فارسٍ من القرن العشرين

أيّها السادةُ المحلفون
إنني جنتلمان
(هذا يعني بالإسبانية
انني فارس لاتثريب عليه)
هذا صحيح
امسك بين يديّ دائما
الرمح الأرجواني مرفوعاً
والسيف الملطخ بالدم مسلولاً
بيدَ أنني لا دافع عن سيّدتي
ماتوجّب عليّ
ان اقتلَ غيلان اركالوس الهرم القزمة
حتى افك عنها السحرَ
لا افقه
لماذا تطالبون بموتي .

المغامرة في الماضي

في الروض ، حيث العصافيرهي الروح ،
تتساقط تويجات الزهر ، وقد هزمها الرماديُّ ،
وثمة اغنيةٌ ،

ماتزال تذكرُ بالفردوس ، تخترقُ ،
كعينيْ حبيبتنا ، أواخرَ النهار .
كل ماضٍ جميلٌ ويتحدث بلغة مجهولة
تقص عين الماء علينا حكايات قديمة ،
الورقة الجافة بين صفحات كتاب
تقودنا من يدنا نحو شجرة الأساطير .
الموت فوق وجه ما يبدو هو أيضا جميلا
ضوضاؤه تفتننا وتهدهدنا
لكن أليس ذلك كله مغطى
بغبار قديم قدم السماء ،

غبار سحري لايمكن لأحد ان يفلت منه ؟
فيم المغامرة في مناطق مذهبةٍ إذن ،
فيم البحث عن فردوسٍ لانفع فيه ؟
ابة خطى في البستان يمكن ان تحلَّ محلّ الحياة
هذه الحياة التي تدعونا إلى دورتها يوماً إثر يوم ؟
المغامرة في الماضي كمن يطارد كنزاً
ومعه اغنية لإيقاظ من لم يعودوا موجودين :
اي انت ، ياحارس الميناء تقيم المخلوقات المفقودة ،
لاتدع مركبنا يقترب .

الميناء

الميناء ، الذي نخره النطرون
يحتفظ بضياء اليأس :
لا زهور البتّة بل طحالب عجفاء ،
ها قد تلاشى عطر القاع البحري .
كان ذلك كله إيذاناً
بعهد كان الرجال يمضون فيه
بحثاً عن دركات مطربة
ليفتدوا انفسهم من عذابِ السماء .
نسمع الريح تعصف باستمرار
بين الحجارة الرمادية
وإنساناً مايعلق على بابه شبكة
ليحتمي من الموت الزاحف
لقد صمد الميناء
لخفق اجنحة النوارس التي لاتنام
من يدري حتى متى سنظلّ ، بموهبة الذاكرة ،
مصرّين على أن نعثر فيه على نجمة ؟

جوان غوستافو كوبو بورحا

«ولد في بوغوتا عام ١٩٤٨ ويعد من أهمّ رجال الادب الكولومبي معاصر ومن اكثرهم إثارة جدل . وقد نشر فضلاً عن مجموعاته الشعرية : «صالون الشاي» (١٩٧٩) و «بيت المواعيد» ١٩٨١ ، و «نذر في محراب البوليرو» ١٩٨١ ، ومجموعات سواها ، نشر ثلاثة مجلدات من الأبحاث والدراسات : «متعة القراءة» عام ١٩٧٦ ، و «تقليد الفقر» عام ١٩٨٠ ، ثم «الادب اللاتيني الامريكي الآخر» عام ١٩٨٢ ، جعلته معدوداً احد النقاد الأكثر وضوحاً وحساسية في القارة الأمريكية اللاتينية . وقد كمل رئيس تحرير مجلة «الصدى» في بوغوتا ، نائب مدير المكتبة الوطنية فيها . وقد اصبح مؤخراً ملحقا ثقافيا في الأرجنتين .

كولومبيا ، يابلد الأسود المهيبة والنبيلة .

ايّها البلدُ المحبط
حيث التقليد الوحيد
هو تقليد الخطأ
ماتزال هناك نكات :
طرائف مقهى
قرع ولعاب .
رجال يذهبون إلى السينما ، وحيدين .
قذارة وتقتير .

شظايا عظمية

وما عسانا نفعل بهذا الحب الذي مايزال متبقياً لنا
هذا الذي تجب مواراته بتهكم وجراة ؟
يقال إن الألم يزول بسرعة :
على الحياة ، بالمقابل ، أن تتنازل لنا عن استحالة
عذابات أخرى ، عذابات ناعمة .

نصائح للبقاء

شبيه بزوج عاجز يحس
في اجترار الأيام المفترس
بالحياة تتخلى عنه
فيضرب زوجته بقبضتيه وقدميه
ومنتزعاً حزامه ، يجلدها
ليعود فيتباكى
في تأوّه منفّر
يشي بجماع سريع
ملوّثا بهذا الفم الذي يرتعش
ويلعق ملح الغفران
أكثر الكلمات رقةً ،
هو الشعر

كالفاني

شوارع الإسكندرية ملأى بالغُبار ،
قرقعة سيارات عتيقة ، مناخ
لافح وجاف يعتصر كل شيء حي .
وللنسيم طعم الملح .
الفتور في الثانية بعد الظهر
يخفي رغبة مكتومة في الرطوبة
وفي حلمه يتابع صاحب الدكان بإصرار لذع
حلاوة لسان يخترع الجلد .
إنه يزدرد امواج القيلولة المرة بملء حنجرته
ويستيقظ ، منزعجاً من إلحاح هذه الحشرة ذات الطنين
نداوة العصر تختفي هي أيضا ،
أثرها الباقي الوحيد هو هذا العرق العصبي
وتمتلىء المقاهي من دقيقة لدقيقة بضوضاءٍ متصاعدة .
شباب يعبرون ، جماعات ، وهم يحدثون صخبا
ويفقه هذا الرجل
أن العبارة ستعجز عن الإمساك بطيفهم .
الليل يفترسُ ويخلق الالتباس
بنسبة ماينشر شبكة النّعاسية
وترنُّ خطوته عبر الشوارع الصغيرة القذرة
سيكونُ هنا عند الفجر ، متأملا
هذا المركب الشراعي الذي ينأى عن الرصيف
ويجتاز الخليج
في طريقه إلى عرض البحر .

ظمأ

كالحصان الذي يتنسَّمُ
جيدَ الصبيّةِ العاري
وينقّب بمنخريه
في علّيق عنقها الأسود
احلولى العصرُ في هذه الغرفة
حيث يلتهب جسدك
في ذهب الأحاسيس الجديدة البهيج .
ممتلئاً بالبراعة
ليحظى بهذه المتعة
الشبيهة
بتنقير المطر الخفيف
على شفاه الصيف المتيبّسة ،
تتصاعد السعادة
بفضل تواطوء
أولئك الذين ماعادوا يطمحون إلاّ إلى
رؤية ذواتهم في تقوى الآخر الممتدحة :
في المتعة التي يكتشف الآخر عن طريقها
حديقة نديّة ، الرضاب متحوّلاً إلى ثمرة
ذلك العَرقَ الذي يلطّف رعشته السابقة .
يصر التلفزيون الصامت على تلوين الظلال
وتحت مسقط الماء
الرغبة تنهض ، قوة طبيعية .
حيوان شره يطامن ظمأه بين فخذيك .

جوان مانويل روكا

[ولد في ميديلان (مقاطعة انطاكية) عام ١٩٤٦ . عمل في بوغوتا في غاليري لوحات ، ثم عاد إلى مدينته حيث يحرر في صحيفة «العالم» نشر عدة مجموعات شعرية منها : «قمر العميان» ١٩٧٦ و «اللصوص الليليون» ١٩٧٧ ، و «علامة الغربان» ١٩٧٩ ؛ نال جائزة الشعر القومية من جامعة انطاكية ، ثم اصدر «رسائل في المنام» ١٩٨٠ و «خرافي حقيقي» ١٩٨٠ . ظهرت له عام ١٩٨٢ انطولوجيا الشعراء الحديثين في كولومبيا بعنوان «انهيار الحافة»

أغنية فلسطين

رأيت وردة تشبه منقار طوقان .
رأيت غلاماً يعزف على الكمان في البارك
رأيت الريح تمر مرتدية اشجار جوز
بيدَ انني لن استطيع الكلامَ اليوم
إلاعن وردة الدم ببيروت
عن الولدِ البلاوجهِ ببيروت
وعن الريح التي ترتدي تاوّهات
في كل صمت يختبىء فلسطيني
الطريق المؤدي الى بيتي يطول
لأنني اتذكر وانا اسير
أن مركز حياتي موجود في فلسطين
وانه إذا قيل لي إن فلسطين غير موجوده
عندئذ ينتشر مركز حياتي عبر العالم
يكون هناك ، خارج الخريطة ،
في بلد احلامي .

ماريا مرسيدس كارنزا

[ابنة الشاعر الكبير إدواردو كارنزا . ولدت في بوغوتا (١٩٤٥) امضت فترة من عمرها في مدريد حيث عمل ابوها ملحقا ثقافيا . اصدرت مجموعتها الأولى ١٩٧٢ بعنوان «أغماد واشياء اخرى» والثانية مؤخرا بعنوان : «انا خائفة»

حديث مع ابنتي

ستجري على جسدك اشياء كثيرة
سيتلف المطر والشفاه والرغبات والزمن
جلدَك ، وروحك في داخلك
عليك غالباً ان تحيّي
الإيمان والأمل والمحبة .
هذه أشياء لا مفرّ منها .
كوني مهذبة . نقطة
هذا كل شيء

سينتزعون منك أجوبة كثيرة الصراحة
ولتحميَ الحضارة .!.
سيهتفون

وحين تدركين مرحلة فهم ان الأرض
كروية ، تكونين قد اضعت كل شيء إلى الأبد
وستحملينها ، الحضارة ، على منكبيك
إنني اقول لك ذلك ،
على شكل ثياب امريكية ، او سويدية
اويابانية :

هذه السيدة تقرا افلاطون
إنها تضمّخ إبطيها بمزيل الرائحة
وتشرب الكوكاكولا ، ولاتقبل
أن يحييها احد دون رفع قبّعته .
كوني مهذّبة دائما ، ولا
تنسي يا ابنتي
ان تنظفي اسنانك كل صباحٍ
وان تطفيء النور قبل النوم .

بوغوتا ، ١٩٨٢

لا احد ينظر إلى الآخر مواجهة
ومن الشمال إلى الجنوب ،
يتخلل الحذر والخوفُ
الابتسامات والتهذيب المتكلف
الهواء والخوف العكران
في جميع الأروقة والمصاعد ،

في الأسرّة

رذاذ يهطل

مثل طوفان : مدينة من العالم
لن تعرف الفرح .
روائح حرّيفة تشبه الذكريات
ترفرف في الهواء منذ سنين كثيرة
ايتها المدينة نصف الميتة ، الموشكة دائما
ان تشبه شيئا ما
مثل صبية في البلوغ
هشة ، ودون أية مسحة من جمال
فسحات بيوت من القرن التاسع عشر
مزروعة بالجيرانيوم
حيث ماتزال سيدات هرمات يقدّمن الشوكولا الساخنة ،
صحون دور مسكونة بمستأجرين ،
بالقذارة ، بالألم المتكلّس .
في الشوارع المنحدرة الغسقية دائما
ضياء كثيف متلبد كانه يرشح
من صفائح نطفية بيض ،
وتجري مشاهد مالوفة الفة الموت والحب :
هذه الشوارع متاهة روحاتي وغدواتي
وجميع الخطى التي ستكون بالتالي حياتي
كل شيء رمادي ، الجدران ، والأشجار
وسيماء السكان من راسهم حتى اخمصهم
الاخضر موجود في البعيد ، اخضر معدني ونقي
اخضر زنجاري اخضر بحيرة في البحر او نهر ،
وقد ترى الشمس خلف الجبال .
المدينة التي احب تشبه حياتي كثيرا ،
إننا نقتسم التعب
والسأم
من الوجود المشترك
كما نقتسم العادة التي لايمكن
أن يحلها شيء محلها ،
والريح .

مونيكا غونتوفنيك

[ولدت في بارانكيلا على ساحل الكاريبي عام ١٩٥٣ . وهي مديرة مدرسة الرقص التعبيري في المدينة . وأصدرت مجموعتي شعر حتى الآن : عيون حانية عام ١٩٧٩ ، والندبة في العين عام ١٩٨٠ .]

إذا

إذا بحث عني أصدقائي
قل لهم إني في أزمة
وانني ذهبت في جولة
بحثا عن إطار
عن سوسنة
عن غيمة مصبوغة بالسواد
او عن اوليس .
امّا إذا اصرّوا
فقل لهم إنني لن أعود
ان البحر
ابتلعني
ان موجة حملتني
واقفة على الرمل
وانني ظللت مسمّرةً
بهشاشة
على الأرض
فإذا بكوا ، وذلك مايدهشني ،
فقل لهم
اغبياء .

غيلرمو كوارتاس

[ولد عام ١٩٤٩ في ميديلان والقصائد التي اختيرت له هي من مجموعة له لم تنشر بعد بعنوان : (جغرافية جسدك) كتبها اثناء جولة له في امريكا اللاتينية في ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩ . وهو رسام ، انشا عدة مشاغل رسم تعبيري في ميديلان . وقد عرض في بوغونا وبوينس ايرس

البجعة الجريحة العنق

«أغنية حب سري في نيكاراغوا»
البجعة المصابة في عنقها
تبتر اغنيتها .
امطرتِ الدينا ، الليل بطوله ، خلف عينيها
حضنتِ الهنيهاتُ السلاسل .
في البدء كانت وحده المياه ،
قبل رمل الصحراء بكثير ،
المناديل .
ثم الريح .

تخثر الضوء في التويج ،
النسيم يطرّز الضفاف
قبل الأغنية بكثير
كما فعل ذلك قبل الموت بكثير .

الهزيمة

البحر يقبض على انعكاساته البحرُ
نرسيس يحفف من غلوائه تحت الشمس العظيمة
المديات الصغيرة تنفتح عن أراض مزروعة
ترعى فيها غزلان وساجيّات .
تنشر البزّاقة المعطف
على افق الليلة الأطول .
حزن مطّاطيّ مجهول
يجوب المستنقعات ويغوص حتى الجذور
أوراق تجرفها الريح .

يبقى هذا التنفُّس الصعبُ
هذا الصّدعُ الذي يرضعُ
في الريح .

قلبهُ

قلب الطائر المتوحش فيه يرقص

قلبُ الطائر المتوحش فيه يرقص
هناك حيث الاسترخاء حب
والقبلة تمدّد الحدود
عاجز عن النسيانِ والوداع
مؤامرةُ الرياح
لا تعثر على رقم أحلامها .
قلب الطائر المتوحش فيه يرقص
عيد القنديل في الليل
عيد البوم في الشجرةِ الجافة .

جورج افيلا

[ولد آفيلا عام ١٩٥٥ ، وهو ينشر قصائده في المجلات والملحقات الثقافية والأدبية في بوغوتا .]

لنا

رجمتْ آخرُ العرّافات
بطيران الغربان الأخير
لنا البحَران
مذنّبات ورقّاصات
دوران الدولاب الأبدي
الحلم الذي يقضي فيه الآلهة
لنا وهمُ الكون .

سيمياء الهيدرة

[أفعوان خرافي بتسعة رؤوس]

الحدائق الليلة تتعرض للهجوم
الجسدُ مبتلعٌ في مرايا الأجنحة
الخرافة ممزّقة بالضجر

ألفونسو كارفا جال

[ولد على سواحل البحر الكاريبي ، في قرطاجنة عام ١٩٤٩ القصائد المختارة هنا هي جزء من انتاجه في عامي ١٩٨١ ـ ١٩٨٢) .

منظر طبيعي

في حديقة بلا ورد
بومة متوحشة
بقهقهات صاخبة
تنقذنا من الليل .

سهاد

كان أيار ، شهر مريم ، وسافو
وتيريز وجميع العذارى
قرصانَ الأصيل ،
كان ينضح الشموس المألوفة .
بين مقاطع ساكنة كان يكبر
غامراً عتباتِ الشراك الباسمة .
كان النقاء يتصبب عرقاً في القفص

متسلقا جدران هذه الظهيرة المتسخة
كفى ! صاح شهود هذه المادبة الرهيبة .
وذهبوا ينامون مثل ديدانٍ ارتدت الحِداد .
كان للتخوت رائحة إكسير فتّاك
احلام مخيفة فتحت مجسّاتِ الملح فيها
لم يكن النومُ ممكنا ، لا مع لون الليل ،
ولا مَعَ صمتِ قِبابٍ أجراس الفجر الضخمة .

خسوف

يتنكّر القمر الأحمر ، بالأبيض
ويطلق في ساقيكِ الأمواج الصاخبة
اقبلّ جيدكِ الحجري
غارقين في أنّةٍ نديّة
يتوقف الليل وينظر إلينا عاريا
يسيل الماء من جسدينا صامتا .
ظلّ غابة ولمعانٌ من دم
اولد في احشائك مع النار
تستيقظين نائمةً في عينيّ .

أمواج الأصيل

الأمسية الجاثمة تضع ذنبها الأسود
جميع الأشكال تشقُّ طريقاً ، غير مرئيةٍ في تشتتها .
في حركة الريح ، توقف المناخ عن التنفّس
سقطت الشمس ، فهي نبات مجنون
في رتاج البوابة
فم مسحور يرسم بعضَ الدّعابات
شيوخ وأطفال يفتحون اجفانهم ويبتسمون
كلمات تمرُّ مرتديةً اخضر ، حدقةَ العين تعبر .
البوصلة تهذي
يقفز القبطان من فوق السفينة
البحر صحراء شاسعة . كلمة قصيرة
السيوف تجمع أقطابها وتسهر على المدّ العالي .
يضمّخ المشروب الروحي عماه بالمخاوف العذبة

تهذي الدمية من الرؤى
الصاري منديل أزرق في حميمية الكواكب
والجؤجؤ ارجوحة لطيفة تقبّل القمر
ذهب البحّارة مع أصدقائهم القراصنة .

وحدي عارياً في البحر الصاخب
ما من جنّيةٍ بحرٍ تغني
خدعتني الأمواج
مقبض الدفّة تحطّم ، والجؤجؤ ضاع
البحر عظاية زرقاء دون قعر .

■ ■ ■ ■

مصابيح فكرية لحياة جديدة ...

حوار مع الدكتور زكي نجيب محمود



أجراه :

◆ ماجد السامرائي

من المفكرين مَنْ يجتذبه حقل بذاته فينغمر فيه، ومنهم من يجعل من هذا « الحقل» ارضاً للمعرفة والفهم المعرفي، فينطلق منه الى مجالات اكثر حركة، بما يدعو إليه من قيم، وبما يركز من مفاهيم يتحمس لها ضميره، الانساني والفني، جاعلاً من «الكتابة» مساره الى ذلك.

والدكتور زكي نجيب محمود من هؤلاء:

ـ فقد درس الفلسفة، ودرّسها.. وعُرف باتجاهه، في الثقافة العربية المعاصرة، فيها، ومن خلال هذا الاتجاه، وفي مساره ، كتب مؤلفات امتدّت بين العمل على بثّ بعض الافكار، والرغبة في نشر تيار فلسفي في ثقافتنا العربية، لذلك كانت كتبه هي «التعبير» عن هذا الاتجاه (الوضعي المنطقي) الذي غمر نفسه فيه، واستمدّ مقوّمات منهجه من خلاله.. وبالتالي، فإنه حرص على أن يجعل قنوات تفكيره تصب في هذا الاتجاه.

غير أن الدكتور زكي نجيب محمود من جيل « موسوعي الثقافة»، ويؤمن بأنّ « الثقافة حركة»، وأنّ الفكر لابدّ يتخذ مساراته في دنيا الواقع، وبين الناس ،. فكان طريقه الى ذلك من خلال « المقالة» التي كرس لها السنوات العشرين الأخيرة: كاتباً يجعل منها « فنا» قائماً بذاته، يستعيد به مجد تلك الصورة التي كانت لهذا الفن مع كُتّاب ادركهم الدكتور زكي، وقرأ لهم، وربما انطبع فكره ببعض مما كان لهم، في ما يكتبون، من سمات الفن الخالص.

هنا اصبحت «المقالات» هي طريقه الى الكتب.. وتخلّت كتبه عن تلك « النزعة البحثية» التي املتها عليه ـ كما يقول ويؤكد باستمرار ـ حياة العمل الجامعي.. لتدخل الفلسفة، بمعنى من معانيها، عن طريق « الفن الادبي» متمثلاً بالمقالة التي جعل منها تفسيراً، وتقييماً، وتوجيهاً للحياة، ونقداً.. باعثاً من المفاهيم، ومنبعثاً من خلال المفاهيم التي تؤكد، وتشدد التاكيد على ضرورة أن يتميز العصر باتجاهاته الثقافية.. مع حرص منه على ان يجعل من مقالاته هذه وسيلة تقييم، ومؤشر مسارات يحرص، هو نفسه، على ان يتواصل بها، أُسبوعياً، ومنذ سنوات، ليفردها، من بعد، في كتب يمثل كل كتاب منها وجهاً من وجوه اهتمامات الفكر وانشغالات المفكر في هذا العصر.. حيث وجد في « فن المقالة»، وهو يكتبها على النحو الذي يكتبها فيه، ما هو اكثر جمالاً، واقوى تاثيراً من سواها من «الاساليب التاليفية» التي اعتمدها طريقاً في الكتابة من قبل.. حتى اصبح بالامكان تمييز «أسلوبه» من خلالها.. وهو أُسلوب يحرص على «الفن» بنفس الوقت الذي يركز فيه اهتمامه نحو توجيه الحياة من حوله: فكرياً، وثقافياً، وإنسانياً، على اساس من التفكير الذي يتبناه، وفي هدي «فلسفة ، الحياة» التي تبناها، والتي ينادي بها اساساً لكل تفكير إيجابي هادف . فاذا هو صاحب اتجاه في «فن المقالة»، كما هو صاحب راي واتجاه في ما يعرض من تجارب الحياة والفكر.. ومن قضاياهما، والتي لم يكن فيها، يوماً، منتمياً الى غير «مدرسته».

لذلك علينا، ونحن نمضي مع آرائه وافكاره في هذا الحوار، ان ناخذ في الاعتبار كونه «وضعياً منطقياً» في ما يتوجه به، او يتجه من خلاله . والوضعيون « يسلمون لوجود الاشياء وجوداً حسياً منفصلاً عن الانسان».. كما « يرون في معطيات الحواس وسيلة فعالة لتحقيق صور الاشياء الذهنية».

* * *

* دعنا نطل من أفق اعوام العمر التي مضيت بها في منازل الكتابة والفكر والتفكير، ومضت بك، هي ايضاً، في منازل الحياة، نطلّ منها على ما لنا من حاضر ، فماذا ترى في هذا الحاضر؟ وما الذي يشغلك اكثر من سواه من قضايا هذا الواقع الذي تعيشه اليوم؟

ـ أولا ، لابد ان أُنبه الى أن كل ما يشغلني ، وكل ما اتحدث عنه في هذا المجال وفي غيره ، هو حياتنا الثقافية العقلية العلمية ، ولاشان لي إطلاقا بما ليس كذلك من شؤون السياسة الاقتصاد ، وهكذا.. لاحطًا من شان هذه الجوانب ـ فهذه الجوانب مهمة جدا ، الا انني لا أملك زمامها ، فحديثي ينصب على دنيا الثقافة العربية الآن ، في الوطن العربي ، وملاحظاتي ستكون في هذا المجال..

نعم انا قلق غاية القلق من الحياة الثقافية كما يعيشها المثقفون العرب اليوم ، انتاجاً او تلقياً ، وذلك لاننا إذا قارنا هذه العشرات الأخيرة من السنين في حياة الامة العربية.. إذا قارناها بما قبل ذلك من نصف قرن وجدنا فارقاً كبيراً ، لا اقول اننا هوينا ، أو نزلنا ، او هبطنا عما كنا عليه في الجيل الماضي. إنما ، اقول تغيرت الاهتمامات، وتغيّر الاهتمامات هذا كان من الجائز ان يكون في صالح الثقافة ، ولكن اهتمامات الشباب تغيرت الى غير صالح الحياة الثقافية.

* كيف؟

ـ الامة العربية نهضت فلنقل من اواسط القرن الماضي ـ وانا اتكلم الآن عن الوطن العربي في جملته ، لأن اجزاء الوطن العربي تتفاوت ، فيها ما قد تقدم قليلاً ، وفيها ما قد تاخر قليلاً ، إلّا ان قنوات الفكر وقنوات الثقافة تصلها بعضها ببعض ، إذن هو كل موحد .

سنفترض ان وعينا الثقافي الجديد ، او نهضتنا ، او البعث الثقافي الجديد نشا منذ اواسط القرن الماضي ، او قل: في الثلث الاول من القرن الماضي ، على وجه التخصيص، خصوصا في مصر وربما في لبنان، وربما ايضاً ايضاً في جهات أُخرى ، ولكن كما قلت: الوطن العربي اجزاؤه متصل بعضها ببعض ، نجد ثلاث مراحل واضحة الى الآن:

ـ امرحلة الاولى ، لنقل انها هي الاخذ عن العلم الأوربي ، وعن التيارات الفكرية الاوربية أخذاً فيه شيء من التحفظ ، بالطبع ، لأن الامة العربية حريصة منذ ذلك الحين ، وقبل ذلك الحين ، وبعده.. حريصة على ان تحافظ على هويتها العربية مهما اختلفت الجزئيات في داخل الامة العربية فهنالك « هوية عربية» واحدة تشملنا جميعاً ، وهذه عزيزة علينا ، ولا نحب ابداً أن تنجرف في تيارات تفسد عليها خصوصيتها ، ولكن هذه « الهوية» بكل خصوصيتها ، لاتنهدم بأي اخذ ثقافي او اي أخذ فكري ، انما تنهدم او تشوه ، أو تضيع معالمها إذا كانت مرغمة بحكم من هو اقوى منها ، من بلاد الخارج ، على أن تسير باتجاه ضد اتجاهها ، ولكننا ـ كوطن عربي ـ كنا حريصين على ان نطل على الغرب ـ والغرب عندئذ كان أوربا وحدها ـ لأن امريكا لم تكن قد دخلت في حياتنا بعد.. امريكا لم تدخل ثقافياً في حياة العرب إلّا بعد الحرب العالمية الثانية.. اما قبل ذلك فكانت اهم الاتصالات مع فرنسا وبريطانيا بصفة خاصة ، بالطبع هناك المانيا وايطاليا ، ولكن في حدود ضيقة ـ كنا ناخذ في حذر نوعاً ما ، لاننا نريد أن ناخذ أخذ المستفيد ، ولذلك نجد ، مثلا ، الافغاني ومحمد عبده يردون على ما يقرأون مما ينتج في الغرب ، ويرون انه ربما يكون ضاراً أو مشوهاً للوطنية العربية أو للهوية العربية ، أو للشخصية العربية ، مثال ذلك: لما شاعت الفلسفة المادية في اوربا في النصف الثاني من القرن الماضي ، سئل الأفغاني في خطاب جاءه من احد مواطنيه في أفغانستان يقول له: ما هي الدهرية؟ ـ وكلمة « الدهرية» كانت عندئذ تستخدم بمعنى « المذهب المادي» ، « ما هي الدهرية» التي شاعت في اوربا الآن ، وهل تستطيع ان تصلح؟ فشرحها في كتاب يردّ على الدهرية لأنها خطر على الاسلام ، ومن هذا كان كتابه: « الرد على الدهرية». إذن وهو يكتب الردّ على « الدهرية» كان على علم بما يجري في اوربا من تيارات فكرية ، دهرية كانت أو غير دهرية.

محمد عبده عندما قرأ ما كتبه « هنتو» ـ المؤرخ الفرنسي ـ مما فيه تجريح بهويتنا الاسلامية والعربية ، ردّ عليه تحت عنوان: « الردّ على هنتو» يدحض حججه ، ويبين له ان اسلامنا وعروبتنا ليس فيهما كل هذه القبائح التي يظنها ، مما يدل ، مرة أُخرى ، على ان محمد عبده كان يطل إطلالة قوية على ما تدور به الاقلام في الغرب وخاصاً بنا.. ثم يرد على ما يستحق الرد لكي يدافع عن انفسنا.

إذن كنا على هذا الوعي بما يجري في اوربا من ثقافات وفي هذا المناخ نشا كثيرون من الاعلام ، مثل: محمد عبده

نفسه.. مثل قاسم امين.. مثل مصطفى كامل.. مثل احمد لطفي السيد ، أما العقاد وطه حسين فأهميتهما تأتي في المرحلة الثانية ، لا في المرحلة الاولى.

* على ماذا يدل هذا من ناحية الحياة الثقافية؟

- يدل على انها امة لاتريد ان تقتل نفسها بأن تتشرنق في ما تظنه التراث الذي ينبغي ان نخزن انفسنا بين جدرانه ، وإنما تريد أن تحافظ على هذا التراث مع تغذيته وتنميته بما عسانا ننقله من التيارات الفكرية الجديدة في أوربا دون ان نتعرض للخطر ، وبصفة خاصة بعض المفاهيم المهمة جدا في الحياة الجديدة ، مثل الحرية ، ففكرة الحرية سيطرت على الثقافة العربية كاملة ، ما من كاتب أو شاعر إلّا ويستبطن ، في ما يقوله أو في ما ينظمه ، المطالبة بمزيد ومزيد من الحرية . هذا التدرج في المطالبة بالحرية اكتفى بالقليل ثم زاد ، ثم زاد ، ثم زاد ، على التدريج على أقلام كتابنا ، وعلى ألسنة شعرائنا ، وهذا هو نوع من الوعي بالدنيا من حولنا ، فإذا وجدنا أنفسنا محرومين من جانب لابدّ ان نكتسبه لكي نزداد قوة في موقفنا ، لم نكن نتردد في ان نأتي به ، فإذا وجدناه ضاراً رددنا عليه ، بهذا الحوار كان لنا وجود ثقافي..

ثم اقتضت هذه الوقفة العاقلة ان كان من شأنها ان تحدث نوعاً من التسامح الفكري. كان هنا في مصر ناس مثل: شبلي شمّيل، كتب كتبه المعروفة اساساً على مذهب التطور، ولكنه لم يقف عند حد نقل النظرية فقط والتعليق عليها (كما فعل اسماعيل مظهر) وانما جاوز ذلك الى حدود فيها جرأة فكرية.. جرأة شديدة في عالم الفكر، وبعض هذه الجرأة كان يتجاوز بها كثيراً من الاطراف التي نهتم بها نحن من حيث اسلامنا وعروبتنا، فكنا نرد، فكان الذي يستطيع ان يرد بكتاب على كتاب، او بمقال على مقال موجود، دون ان نحاول طمسه او اسكاته او كتمه.. أبداً، ولذلك كتب ماكتب. نوع من حرية التقبل مع اننا كنا مانزال في القرن التاسع عشر.

وقامت الحرب العالمية الاولى، فانطوت بذلك المرحلة الاولى التي حدثتك عنها .. وبمجرد ما انتهت الحرب.. ومنذ ان اعلن وقف الحرب، في اليوم الاول لاعلان الهدنة - كما يقولون - بين المتحاربين في اوربا، هبّت الثورة السياسية في مصر منذ سنة ١٩١٩.. (فالحرب انتهت في ١١ نوفمبر ١٩١٨).. ولم تمض ايام حتى اخذ المخاض يتحرك وانفجرت الثورة سنة ١٩١٩ تطالب بالحرية السياسية.. تطالب المحتل بأن يذهب عن مصر، وهكذا مما هو معروف.

الى هنا نحن نعرف كيف سار الخط السياسي، وانا تخلصنا من المحتل، وأخذنا حريتنا.. وهكذا.. وهكذا، ولكن ليس هذا هو موضوعنا المهم.. فموضوعنا ثقافي، هو: الثقافة العربية.

الذي يلاحظ انه منذ هبّت الثورة السياسية ارتجت لها الاقلام والانغام والألوان في حياتنا الثقافية، كل خط يريد ان يتحرر، فمن الحرية السياسية والمطالبة بها تفجرت حريات عديدة في شتى الميادين، وتلك كانت خلاصة إنتاجنا العظيم جداً على ايدي اعلامنا الكبار جداً في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، أي ما بين الحربين: مابين الحرب العالمية الاولى والحرب العالمية الثانية. هنا تجد الغزارة وشق الطرق الجديدة، هنا تجد طه حسين، وتجد العقاد، وتجد المازني، وتجد الدكتور هيكل، وتجد سلامة موسى، وتجد احمد حسن الزيات، وتجد كل من يطرأ على بالك.. وتجد توفيق الحكيم آخر الأمر. تجد كل هؤلاء الناس الذين هم صنّاع الأساس الذي نبني عليه، او كان ينبغي ان نبني عليه بناءنا الثقافي الجديد. وما أقوله عن مصر هو في الواقع يقال عن كل الاقطار العربية بعد ذلك، ولا أقصد بذلك أن مصر كانت تفيض من ابداع على الآخرين، لا..فالآخرون، كل من الاقطار العربية (خصوصا ما هو متقدم منها، العراق ولبنان وسورية) كانت تشارك في هذه الصحوة بدرجات قد تكون متفاوته.

في هذه المرحلة الثانية، التي هي ما بين الحربين، تجد تجديداً في كل ميدان ثقافي. لم يكن هؤلاء الكتاب يكتبون بحرية على سبيل التسلية، وإنما يكتبون على سبيل المطالبة بحرية جديدة في ميدان معين: في الادب.. في النقد الأدبي.. في الفنون التشكيلية.. في الفكر الديني.. في نقل الفكر العلمي، وفي الرؤية العلمية، والنظرة العلمية. منذ البداية عندنا قام « طلعت حرب» بالاقتصاد الجديد، وقام سيد درويش بالموسيقى الجديدة، منذ سنة ١٩٢٠، بعد الثورة السياسية مباشرة، وقام العقاد وزميله المازني باعلان النظرية النقدية في الأدب الجديد، وقام الدكتور هيكل، باعلان عن حرية الحياة الفكرية الجديدة، وقام علي عبد الرازق ليقول: إن الخلافة ليست شرطاً من شروط الاسلام. وهذا ما كان خوفاً

منه مما كان يقال من أن الملك فؤاد يريد ان يأخذ المسلمين بعد ما الغتها تركيا.. فشعر المسلمون جميعاً، عندئذ، أن هذا عبء لا نريده، إذْ أنه قيد جديد يفرض علينا، فكان هناك من يقول: ولكن كيف يبقى الاسلام بغير خلافة؟ فخرج كتاب الشيخ علي عبد الرازق المهم وعنوانه « الاسلام واصول الحكم ليقول: إن الخلافة ليست شرطاً من شروط الاسلام، حتى يخلصنا مما عسانا أن ننكب به من نقل قيد جديد في حياتنا السياسية.

المسرحية الشعرية تدخل الشعر العربي لأول مرة على يد احمد شوقي، المسرحية النثرية تدخل الادب العربي لاول مرة على يد توفيق الحكيم.

*** لكن، كان هناك مسرح قبل ذلك..**

ـ نعم، كان هنالك مسرح، ولكن لم يكن هنالك أدب مسرحي. المسرحيات التي كانت تمثل قبل ذلك كانت تُمصر او تُعرّب عن الآداب الأخرى، ولم يكن هناك إلزام لمؤرخ الأدب ان يضيعها، أو ان يسلكها في تاريخ الادب العربي، لكن من الذي يؤرخ الادب العربي الآن ولا يدخل المسرحية الشعرية التي ابتدعها شوقي ابتداعاً في الأدب العربي؟ من الذي يؤرخ للأدب العربي الآن ولا يدخل المسرحية النثرية: « اهل الكهف»، وغيرها، لأنها قطعة من الأدب، أدب جديد، نقد جديد، فن جديد، لأن الفن التشكيلي من رسم ونحت كاد أن يكون معدوما بالمعنى الجديد له ـ بالطبع نحن امة فن منذ خلقنا الله ـ النحت والعمارة نحن اساس فيها في العالم كله، وجاء العصر الاسلامي بالفنون الاسلامية ـ كما هو معروف ـ فبرعنا في هذا كله، ولكن الفن، كما هو في عصره الجديد في اوربا، من رسم ونحت، تقريبا لم يكن معروفاً، لكن في العشرينات نشأ، ونشأت مدرسة الفنون الجميلة، على ما اظن، سنة ١٩٠٨، ركائز جديدة في الحياة.. صفحات جديدة في الحياة، عندما تنظر الى تمثال نهضة مصر الذي تراه امام منزلي هنا، وهو من صنع محمود مختار، وأظنه فرغ منه ونصب في القاهرة سنة ١١٩٢٧ ـ إذا لم اكن مخطئا ـ هذه القطعة الواحدة من النحت تدلنا على ان نهضتنا في هذا الفن نهضة ردتنا الى « أصولنا الفرعونية» في مجدها الفني.

هذا كله نشأ في المرحلة الثانية، ولذلك انا اقول: ان المرحلة الثانية هي مرحلة النهضة الثقافية بكل معانيها..

***وامتدادها...؟**

ـ امتدادها بلون جديد، وهو انني لاانقل نقل الحذق، وانما اخذت انقل نقل من يريد ان يمسك المصابيح لحياة جديدة. عندما ترى ماذا كان طه حسين، ماذا كان يكتب العقاد، ماذا كان يكتب هيكل؟.. تجد نفسك امام رجل تأثر وكتب وكانه يكتب كتابة جديدة، وإذا به يطلعنا على مصابيح الفكر الاوربي من خلال عقل عربي.. من خلال نفس عربية.. ومن خلال قلب عربي وهكذا.

***والآن ماذا تجد؟**

المرحلة الثالثة التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية، لاأقول مباشرة، ربما حدث ارتجاج سياسي شديد جداً في العالم كله، ولا أقول فقط في الوطن العربي. الواقع ان الحرب العالمية الثانية ما كادت تنتهي حتى اهتزّ العالم سياسياً.. بمعنى أن أبواب الحرية السياسية أُرغمت على أن تنفتح أمام الشعوب التي كانت مغلوبة على أمرها، ومنذ ذلك التاريخ الذي انتهت فيه الحرب العالمية الثانية، والذي هو ١٩٤٥، رأينا شعوب افريقيا، وشعوب آسيا، وشعوب امريكا الجنوبية واحداً بعد واحد، أو خمسة بعد خمسة، بقفزات، كلها تفتح الأبواب وتدخل الى حريتها واستقلالها عمن كان يستعمرها. هنالك من يقول: ولكنه «استعمار جديد»، لاشأن لنا بهذا الآن، ولكن يكفي اننا من الناحية الثقافية انتقلنا نقلة ـ أنا اقول العالم كله ونحن ضمنه ـ انتقلنا نقلة غريبة جداً.. قبل ذلك كانت هنالك ثقافة واحدة هي التي يعترف بها، وتلك هي ثقافة الاوربي الابيض، فأنت مثقف بمقدار ما تقترب من ذلك النموذج، وانت محروم من الثقافة بمقدار ما تبتعد عن ذلك النموذج. فلما جاءت موجة الحرية السياسية هذه كان كل شعب حريصاً على ان يقوّي دعائم الحرية الجديدة بأن تكون له شخصيته الثقافية، وهنا بدات تظهر فكرة « تعدد الثقافات». لم يعد النموذج واحداً، وإنما لكل ثقافة حقها في الوجود كائنة ما كانت.. صغيرة، هزيلة..لتكن، لكنها ثقافة.. انها ليست علماً حتى نقول: ان العلم الجديد قد ابطلها. الثقافة، من شعر ونحت ورسم واغان وموسيقى وهكذا.. الجديد فيها لايبطل القديم، وثقافة الشعب تعكس روح الشعب. انا لست مضطراً الى ان اكتب عن ثقافة أفرزتها الروح البريطانية، أو افرزتها الروح الفرنسية، إنما انا أُريد ان تكون ثقافتي انعكاساً مرآوياً للروح العربية، وللشعور العربي، وللتاريخ العربي، وللمجد العربي.. حتى لو كانت نقاط ضعف، فلتكن نقاط الضعف منعكسة أيضاً في ما اكتبه وفي ما أنظمه وفي ما أرسمه وأبنيه وهكذا. فاذن،

نحن ضمنياً، كامة عربية،دخلت هذا المضمار، وهو الحرص الشديد على ان تكون لنا ثقافتنا المتميزة عن المنقول.

لو اننا كنا عقلاء، عندئذ، وعرفنا ان النقل لايهدم إذا كان عاقلاً.. إذا كان ملجماً.. إذا كان محكوماً بالقدر الذي ينفع ولا يضرّ، لكنا سرنا بما سار فيه العشرينات والثلاثينات، ولكن لأمر ما نشأت موجة تطرف تقول: لا.. العرب وفقط، والاسلام وفقط، لكي نصون هويتنا..

*الى اين وصل بنا هذا التوجه المبني على مثل هذا المنطق، كما ترى؟

ـ وصل الى ما نحن فيه الآن: كاد شبابنا لايعرف شيئاً عما في العالم.. واصحاب المواهب ـ وهم موجودون ـ ظنوا انهم يمسكون القلم ويضعون الورق ويكتبون بالقلم على الورق فاذا به أدب، دون ان يكونوا على علم بما هنالك. انا لااقول: ينقل.. إنما اقول: يتغذى كما يتغذى جسمه باللحم والارز فلا يبقى لحماً وارزاً، إنما يتحول الى قوة ذهنية يكتب بها ما يكتبه. فقدنا هذه النافذة المفتوحة ففقدنا مصدراً من مصادر الدماء.

نقول: التراث. نعم، وهل يقراون التراث؟ هم لايقرأون التراث لانهم يفتقدون القدرة اللغوية، سواء كانت اللغة العربية او كانت تعد من اللغات الأجنبية. الشاب، في معظم الحالات، لا يستطيع قراءة الأصول العربية القديمة، هو يقرا منها ما هو مبسط مما ينشره بعض الكتّاب.. ولكن الأديب الحق لابدّ أن يرجع الى مصادر. حين يقول: التراث، لابد ان يرجع الى مصادره التراث في مراجعها الأصيلة، فإذا وجد نفسه عاجزاً عن ذلك كان معناه ان القناة قد انسدت عليه في اصالتها وانما اخذ ينقل عن النقل.. منقولاً عن منقول عن منقول، فلا تصله إلّا أصداء خافتة، وعندئذ يحاول ان يكتب فاذا به يكتب بهذه الركاكة التي نراها، يكتب بهذه الضحالة التي نراها، يكتب وكان لافكر في الدنيا.. يكتب وكان لا مشكلة في الدنيا نريد منه ان يعالجها معالجة جديدة.

ياتي الشاعر، يريد ان يثبت ذاته امام فحول الشعراء. هل منهم من قرأ الشعر القديم؟ قلَّ من فعل ذلك، لأنه لا يستطيع... الشاب لا يستطيع أن يقرأ الشعر القديم ويفهمه، ويظن انه لا شان له به، في حين انه لو بحث لوجد أن اضخم الشعراء الذين عرفتهم الدنيا، والشعراء الذين عرفهم تاريخ الادب العربي (أبو العلاء، المتنبي، ابو تمام، البحتري.. وهكذا) كل هؤلاء كانوا من الشاعرية بحيث نعرف كم كانوا.. ومع ذلك كلهم كانوا مشهورين بأن قرأوا مَنْ سبقوهم، هذا شرط اساسي في كل فن، وفي كل أدب: ان يكون صاحب الموهبة الذي يريد ان يبدع.. ان يكون على صلة جيدة جداً باخوانه الذين سبقوه في هذا الميدان، لا لينقل عنهم، وانما ليستوحيهم، لتاتي الاستمرارية الذوقية،فنصبح أُمة واحدة. تحطمت هذه الاستمرارية الذوقية من عدة نواحٍ، فاصبح الوطن العربي كما نراه مبعثراً مفككاًلاهدف له موحداً.

*وما اتجاه الثقافة العربية الآن،برأيك، وكما تراه؟

ـ لا اعرف، لأنه ليس هنالك نهر اسمه الثقافة العربية الآن، إنما هنالك روافد صغيرة: هذا الرجل يكتب، وذاك ينظم شعراً، والثالث يفعل كذا، والرابع يفعل كذا.. دون ان تتلاقى هذه الروافد في نهر ثقافي واحد. لماذا؟ لأنه ليس هنالك الهدف المشترك، لأنه ليس هنالك الذوق المشترك.

ومع ذلك فلحسن الحظ، اقول: إن الوطن العربي، بحق برغم هذا التفتت والتفكك الذي حدث، فهو ما يزال، الى حد كبير، يرتبط، ولو ارتباطات واهية، بعضه ببعض من الناحية الثقافية. هو قد يكون ممزقاً سياسياً، ولكنه ليس الى هذه الدرجة في الثقافة. وهذه البقية الباقية من التوحّد العربي الثقافي نريد لها ان تتقوى اكثر من ذلك حتى نعود الى تجميع انفسنا في نهر واحد.

* والمستقبل؟

ـ المستقبل انا متفائل به جداً، لانني اعتقد ان الذي ينقص شبابنا الآن ـ شبابنا الموهوب بالابداع ـ هو أن يكون غزير المعرفة، لا ليضع هذه المعرفة في ما يكتب ـ وهذه لابدّ ان تكون واضحة في الأذهان.. فأنا لا أُريد من المبدع أن ينقل، ولكن لأغناء الروح، لأغناء النفس، ثم يبدع، فاذا بالابداع ياتي وله اعماق.

انا اعتقد ان المرحلة الآتية التي قد ننشط فيها فيتقوى تعليمنا اولاً، ومن تعليمنا القوى يخرج شباب يعرف، على الاقل، لغة، عربية كانت او واحدة من اللغات الاوربية.. يعرف كيف يقرا.. يعرف كيف ينقد ما يقراه.. وإذا منَّ الله

علينا بشباب يقرأ ويعبيء نفسه بالمعرفة وبالعلم، بكل الاخلاص وبكل التواضع الذي لا يجعله يضل ويظنّ انه ولد عالماً، وولد اديباً، وولد شاعراً.. وهكذا... إذا منَّ الله علينا بهذا الشباب الجديد في المرحلة الآتية التي اتوقع أن تكون في القرن الآتي، باذن الله، تضاف الى الابداع الموجود الآن في الأدب وفي الفن.. ان نحصل على الثمرة الناضجة باذن الله تعالى.

* وبالنسبة لك شخصياً، من اية فكرة انطلقت في ما رسمت لنفسك من توجه في الحياة وفي الفكر؟

- انطلقت من عقيدة عندي في انه لا يستطيع إنسان حساس إلّا ان يجمع في نفسه طرفين.. طرف منهما، ان يكون هو ما هو - اي ان يكون العربي عربياً؟ وان يكون المصري مصرياً عربياً، وان يكون العراقي عراقياً عربياً... لابدّ ان تكون العراق في العراقي، ومصر في المصري، بالاضافة الى العروبة التي تجمعنا معاً. والطرف الثاني: ان اكون مع الدنيا في همومها ، من علوم وفنون ومشكلات ومصاعب.. وهكذا.. وبهذا اجمع الطرفين اللذين هما، كما اقولها دائماً: الاصالة من ناحية، والمعاصرة من ناحية أُخرى، اي ان اكون اصيلاً في بلدي، وفي الوقت نفسه معاصرا للدنيا التي أعيش فيها.

إذا اكتفيت بأن أكون فقط منحصراً في ثقافة بلدي، بتاريخها وغير ذلك، فان العصر يفلت مني، وإذا اقتصرت على ان اكتب واقرأ واعرف وأُلمّ بما في أوربا وامريكا، ويسقط من بين اصابعي ما هو عربي وما هو وطني.. تسقط من نفسي هويتي الوطنية القومية، وأنا أُريد كليهما معاً.

هذه هي خلاصة ما أُطالب به في كل ما اكتبه.

*المفكر - الذي هو انت - الذي بدا بالتاسيس لافكار والدعوة الى نظريات، ثم انتقل الى المقالة.. هل كان الانتقال منك بهذا القصد؟

- لا.. أنا اكتب المقالة منذ كنت شاباً في المرحلة الاولى من شبابي. تعلّقت بالكتابة وأنا صغير، وما زلت. المقالة التي اكتبها مقالة سردية، هي مقالة ذات طابع خاص، وإذا دققت في اية مقالة اكتبها ستجد جانبين: ستجد «ذات الكاتب» موجودة.. تستطيع بسهولة، على ما أعتقد، أن تقول: هذه مقالة لفلان حتى لو لم اكن وضعت اسمي عليها، لأني وضعت ذاتي في ما اكتبه، وفي الوقت نفسه ليست الكتابة ذاتية صرفة، أي انني لست اقول ذكريات فقط عن نفسي، وإنما اضع مع هذا الخط خطاً آخر.. فكرة أُريد أن انقلها عن طريق معايشتي لها، انا لا اكتب علماً في هذه المقالات، انا اكتب علماً في كتبي الجامعية، كتبي الجامعية فيها الكتابة العلمية، والفرق واضح، الفرق هو ان من الكتابة العلمية، عندي وعند سواي، لا تستطيع أن تعرف طبيعة الشخصية التي كتبت لأنه يكتب كتابة موضوعية، ولكن في الكتابة الأدبية، تعرف الشخصية التي كتبت: ما لونها، ما اهتماماتها، وما همومها، فانا اكتب «المقالة الأدبية»، والناس يظنون أن مقالة ادبية تعني لغة جيدة، او غير جيدة.. لا ، انها غير ذلك المقالة الأدبية جنس ادبي له شروطه، كما أن الشعر له شروطه، والرواية لها شروطها، والمسرحية لها شروطها.. المقالة الادبية، كجزء من الادب، لها شروطها، واهم الشروط هي:

- الشرط الأول: ان تكون المقالة، في آخر الأمر، قد بنيت على شكل (Form) أي انها ليست سرداً، وليست شرحاً لفكرة، وفقط.

- الشرط الثاني: ان تكون الانعكاسات الذاتية موجودة في ما هو مكتوب الى الدرجة التي تجعل القارىء يعرف نوع الشخصية التي كتبت.

- الشرط الثالث: أن تكون طريقة الانتقال من فقرة الى فقرة معتمدة على تداعي المعاني، تداعياً محكوماً.. تداعياً ملجما.. وليس تداعياً حراً. بحيث ياتي كما لو كان الانسان سائحاً بافكاره في الهواء. هو تداع محكوم: اي انه فكرة تؤدي الى فكرة، لا لانها ولدتها ولادة منطقية، ولكن لأنها استدعتها استدعاء نفسياً مدبراً لم يأت عن طريق المصادفة.

- وشروط اخرى فرعية يشترطها نقاد المقالة الأدبية، لابدّ ان يكون هنالك نوع من السخرية بما هو قائم.. لأن الذي يوافق على ما هو قائم في ما يكتب. الأدب كله هو «نقد الحياة»، الذي يوافق على ما هو قائم في الحياة الاجتماعية والشخصية، وهكذا... يكتب نعم، ولكنه ليس أدباً، يكتب ليصور ما هو قائم، لكنه لابدّ من نوع من النقد. ومن هنا نجد السبب الذي جعل افلاطون، وهو يرسم صورة «الجمهورية» في كتابه، حرّم ان يكون هنالك فنان أو اديب أو شاعر، لماذا؟ لأنه يعلم ان الأدب والفن معناهما «نقد الحياة» وهو لا يريد

لجمهوريته ان تنقد من الداخل.

هذا يدلنا على الدور الذي يقوم به الأديب الحق، شاعراً كان او ناثراً.. روائياً أو مسرحياً أو غير ذلك. مثل هذه الروح التي تريد أن تعجل، تريد ان تغيّر دائماً. التغيّر لايفتر، لان هذه هي طبيعة الحياة في الفرد، وفي الامة، وفي الكون كله.. ان يتغير لحظة بعد لحظة، وإذن لابدّ ان اجيء انعكاساً لهذا التغيّر الدائب نحو ما تظنه الاحسن.

*ومن الذي يغير؟

- الجمهور، من حيث هو جمهور، سريع التعود على ما هو قائم، وقليل الميل نحو مغامرة التغيير. الذي يدفعه الى التغيير هو الأديب والفنان. فكل هذا إذا تجمّع، وغيره أشياء فرعية كثيرة، تجعل للمقالة روحاً مختلفة عن واحد يكتب، مثلاً، عن «ضرورة مجانية التعليم»، أو عن «ضرورة ان تكون وسائل الاعلام كذا.. كذا». إنه يكتب، وهي كتابة مفيدة، ولكن الكتابة السردية التي تشرح فكرة معينة من وجهة نظر معينة دون أن يدخل الكاتب بذاتيته، بحياته، بنبض قلبه في ما يكتبه، تكون الكتابة مفيدة، ولكنها لا تدخل في دنيا الأدب، ومقالتي، على ما اعتقد، تحقق كثيراً من شروط «المقالة الأدبية» كما يتطلبها النقد الأدبي الواعي المستنير.

*ولكنك، بهذه المقالة، خرجت من نطاق الفلسفة لتدخل في مجالات الأدب..

- لا لم اخرج من نطاق الفلسفة خروجاً كلياً، لأن نطاق الأدب يمسّ الشكل، والأدب، أساساً «شكل بغير موضوع» فالجاحظ حين قال: «المعاني ملقاة على قارعة الطريق».. الافكار ملقاة على قارعة الطريق، والذي يميز الاديب ليس انه يقول هذه الفكرة المعينة أو تلك، لأنه - كما يقول الجاحظ، الافكار موجودة - ولكن هو أديب بـ «كيف عرض هذه الفكرة». العالم يعرض الفكرة بغير «كيف»، يعرضها بتحليلها، وفقط، اما الأديب فيعرضها بصبّها في قالب، بصبها في شكل من الأشكال: في قصة، في حلم من الاحلام، سواء بالحق او بالادعاء.. بحوار يجريه من خياله، اي انه يخلق للفكرة «طريقة» يعرضها بها، بحيث تصل الى المتلقي عن طريق غير مباشر. وبهذا التفكير في «كيف» اعرض الفكرة، كيف أقدم لها، كيف أبنيها، وما الذي ابتكره لها لكي يحمل الفكرة على ظهره.. هل أدعي مثلاً انني حلمُت بكذا وكذا؟ هل ادعي أنه قد جاءتني رسالة من صديق تقول كذا وكذا؟ هل ادعي باني وجدت وثيقة قديمة في دار الكتب.. و يكون كله كلاما من الخيال.. لكي اجذب القارىء اليّ، وكانني اقول له ما قد حدث بالفعل.. ولكنني، في الواقع، اقول ما يجذبه لتاتيه الفكرة عن طريق غير مباشر.

هذا هو جانب الأديب، اما جانب الفلسفة في ما اكتبه، فهو التأصيل. قليلون جداً الذين يتناولون الافكار، باية طريقة يتناولونها، ثم يردونها الى أُصولها لكي تتضح.. لكي تظهر وتضاء معالمها. التأصيل هو أهم ما يميز الفكر الفلسفي، وانا أظن أنني ربما أهتم بتأصيل الافكار في ما اكتبه بدرجة ربما لم يسبقني احد إليها، لأن الذين كتبوا قبلي لم يكونوا من الدارسين دراسة أكاديمية في ميدان الفلسفة..

*اي اننا نستطيع القول: انك قاربت بين الفكر الفلسفي وهموم الحياة الفكرية والثقافية اليومية وبين الفن الادبي؟

- نعم .. نعم، هذا صحيح.

وثائق

الشعر .. والتاريخ في المسرح

◆ اعداد وتقديم: حاتم الصكر

في سلسلة الوثائق المنتقاة من صحافة العراق الادبية الصادرة في مطلع هذا القرن؛ اخترنا هذه المرة مقالة نقدية في الشعر المسرحي سمّاها كاتبها[1] (القريض في فن التمثيل) وارادها كما يصرح العنوان الجانبي: (نظرة تحليلة انتقادية في «مصرع كليوباترا») وهي مسرحية احمد شوقي الشعرية الثانية التي نشرها عام ١٩٢٧ فجاءت هذه المقالة الطويلة المنشورة في قسمين بعد اقل من ثلاث سنوات على صدور المسرحية، لتقف عند موضوع مهم لايزال على لائحة نقدنا الادبي وهو موضوع الشعر في المسرح، والتاريخ مادة للمسرحية.

واحسب ان إعادة نشر هذه المقالة، سوف تسجّل لكاتبها اسبقية في معالجة الشعر المسرحي. وسنجد أن كثيراً من نقاد شوقي مسرحياً يعيدون افكار كاتبنا وملاحظاته على شوقي ومسرحه الشعري عموماً و(مصرع كليوباترا) خاصة؛ دون افتراض اطلاعهم على هذه المقالة او اخذهم عنها مباشرة. إذا لم اجد اية إحالة إليها في أبرز الدراسات التي تناولت مسرح شوقي عموماً و(مصرع كليوباترا) خاصة. وربما كان نشر المقالة في مجلة (لغة العرب) المعروفة بأهتماماتها اللغوية بالمرتبة الأولى قد حال دون اطلاع الدارسين المتخصصين بمسرح شوقي او الشعر المسرحي عليها[2].

واول مايستوقفنا في المقالة اسلوب كاتبها الذي لم تفقده طراوتَهُ وليونته؛ شدةُ اعتنائه بالمفردة الفصيحة. ولم تمنعه المناقشة التحليلية للشعر والمادة التاريخية، من الإشارة إلى متطلبات الفن المسرحي المتجسدة خاصة في الشخصيات .. كما نسجّل للكاتب منهجه الواضح في نظراته التحليلية؛ فهو لايريد من الشاعر ان يبني تاريخاً من خياله بل يشيد المسرحية من التاريخ. فيقول «فما اعجبه تاريخاً يكون على الشعر، لاشعراً يبنى على التاريخ الصريح.»

ويلاحظ القارى خطوات الكاتب في تناوله موضوعه. وقد منحها صفاء منهجه وضوحاً وتسلسلاً وصراحة.

فهو يبدأ مقالته مشيداً بالنهضة التي يشهدها الأدب العربي - ذلك الوقت - ويشير الى قدم اغراض الشعر العربي ووسائله مع الحاجة الى النهضة.

ثم ينوه بما طرأ على الشعر الغربي من تجديد، كانت القصص التمثيلية والملاحم من ابرز مظاهره. ويذكر في هذا المقام كورني وراسين وموليير وكوكتو.

كما ينبه الى وطأة التجديد الغربي وتأثيره في شعرنا العربي معزياً الفضل في ذلك الى الشعراء السوريين واللبنانيين؛ مذكراً بالروايات التمثيلية الأولى: لمارون النقاش ومطران والحداد والجميل وسواهم من المؤلفين والمعرّبين قبل انتقال هذا الفن الى مصر.

بعد هذه التوطئة يتناول الكاتب شعر شوقي مستنكراً استنكاراً ضمنياً وصفه بـ (امير الشعراء) ناعتاً ذلك الشعر بالتقليد والتكلف. متوقفاً بخاصة عند معارضاته؛ ونثره المسجوع ايضاً.

وفي المرحلة الثالثة من خطته؛ يقف الكاتب عند (مصرع كليوباترا) ليحللها مثنياً على شعر شوقي في المسرحية وعلى جمعه أطراف قصته وصبّها في إطار تمثيلي.

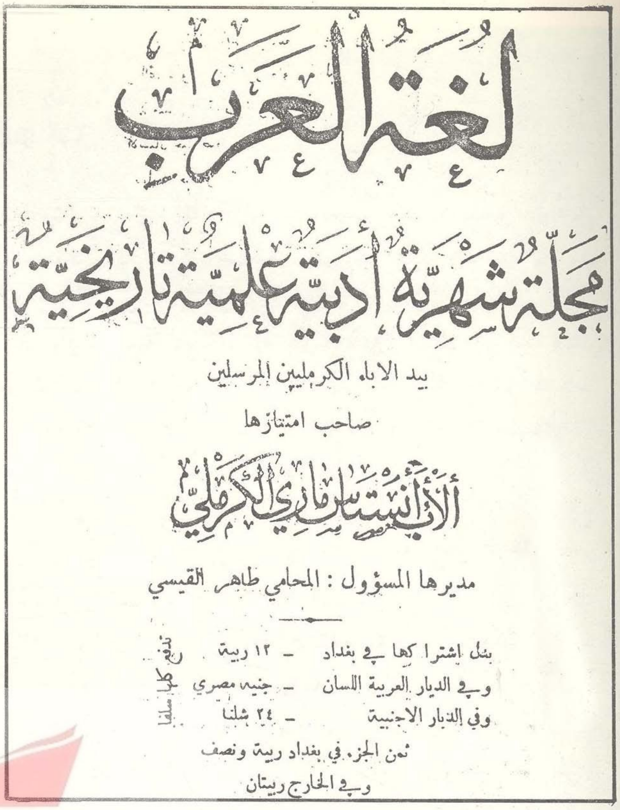
ثم يحلل شخصيتي انطوان وكليوباترا تحليلاً دقيقاً ويشير الى المؤثرات التي نقلها شوقي في الأداء عن المتنبي وعنترة في انتقالة مفاجئة إلى مزايا شعر شوقي لاعن شعره المسرحي.

وتستأثر قضية التاريخ في المسرح بأهتمام الكاتب فنجده مناقشاً شوقي في الحقائق التاريخية وفي شخصية كليوباترا خاصة. إذ يرى ان الشاعر إنما يحاول أن «يخلق كليوباترا مصرية عفيفة من خياله، وهي في الواقع غيرذلك. ويسوق الادلة على صدق راية رغم اعترافه بحق شوقي في إظهار مشاعره الوطنية وحبه لمصر.

ولايمنعه هذا الاعتراض الجوهري على استخدام شوقي للمادة التاريخية؛ من الحكم اخيراً بان المسرحية «دليل على نهضة» وانها «اروع قصة تمثيلية جادت بها قريحة شاعر»

إن الكاتب لايريد اخيراً أن ينهي مقالته دون مناقشة (النظرات التحليلية) التي ذيلت بها المسرحية عند نشرها. وهي آراء في المسرحية كتبت كما يبدو بايحاء من الشاعر ذاته. قياساً على كتابة النظرات التحليلية التي ذيلت بها مسرحية (قمبيز) التي ذكر حسين شوقي - ابن الشاعر - ان والده طلب من كاتبها ان يكتبها[3].

وقد فطن الكاتب إلى شخصية شوقي وراء النظرات فقال انها ترمي بكل قوة وعزم في تحليل مذهب المؤلف وإعذار تذبذباته الكثيرة.



غلاف لغة العرب

وسبب هجوم الكاتب بحدة على منهج شوقي في استلهام احداث التاريخ قائم على إنكاره مسخ الأحداث والوقائع . فالتاريخ ـ عنده ـ تاريخ، والقصص أمرها أمر آخر . لذا فقد سفّه الكاتب دفاع شوقي عن كليوباترا ووجد أن تلك ليست مهمة الشاعر بل المؤرخ .. «بل ياليت شاعرنا اكتفى بنسج برد فاجعته من حيث هي قصة لاغير، يراد بها مجرد الذكرى لاتاييد للتاريخ» .

ويرى محمد مندور لاحقاً في معرض الدفاع عن شوقي انه (تصرف في حدود كليات التاريخ فأحترم الوقائع الكبرى و إن لم يكن قد غيرً من دوافعها النفسية والأخلاقية وفقاً لنزعات السيطرة على نفسه)(٤) .

إن شوقي ـ كمحصلة ـ لم يستطع أن يسبر اغوار التاريخ ليخرج بفهم جديد له او ليعرف العلل الفاعلة فيه رغم نجاحه في تصوير الاحتلال الذي عاشته مصر في عهودها المختلفة(٥) وربما كان انشغاله بهذا؛ قد شغله فعلاً عن حقائق الواقعة التاريخية . فالأديب الكلاسيكي لايقصد التاريخ لذاته، بل للكشف عن خلال إنسانية نفسية ثابتة مشتركة بين بني الانسان في كل زمان ومكان .

ويظل لكاتب المقالة دور الريادة في تبيان خلل شوقي وهو يحيل الى التاريخ . سنلاحظ قبل أن ننهي هذه المقدمة ان الكاتب لم يخصّ الفن المسرحي ـ أي الصنعة ـ بشيء يذكر .. رغم اطلاعه على قضايا هذا الفن كما يتضح من ملاحظاته حول مسرحيي الغرب .. وإلمامه ببعض مصطلحات فن المسرح كالصراع والتراجيديا التي أسماها (الفاجعة) .. وهو ذو حرص على المصطلح يستخدمه في مكانه ومما هو متداول في عصره . ومن مصطلحاته هنا : الشعر العصري ـ الرواية التمثيلية (أي المسرحية) فن التمثيل (أي المسرح) وسواها من المصطلحات .

إشارات

(١) لم اعثر على ترجمة لكاتب المقالة : ميشيل سليم كميد .

(٢) لم اجد ذكراً للمقالة في أبرز الدراسات حول الشعر المسرحي أو شوقي المسرحي : راجع مثلاً :

ـ مسرحيات شوقي لمحمد مندور ـ ط ٣ ـ مكتبة مصر ـ ١٩٥٤

ـ الشاعر العربي الحديث مسرحياً ـ محسن اطيمش ـ وزارة الاعلام ـ بغداد ـ ١٩٧٧

ـ وراجع أيضاً الدراسات الخاصة بشعر شوقي المسرحي في عدد مجلة (فصول) الخاص بشوقي وحافظ ـ ج ١ ـ المجلد الثالث ـ العدد الاول ـ ١٩٨٢ . القاهرة .

(٣) نقلاً عن د . محمد مندور ـ مسرحيات شوقي ـ ص ٣٧

(٤) نفسه ـ ص ٣٧ و ص ٧٧

(٥) الشاعر العربي الحديث مسرحياً . محسن اطيمش ـ ص ٧١

(٦) الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ـ كمال محمد اسماعيل ـ ص ٢٠

هوامش التوثيق

(١) نشر القسم الأول من المقالة في مجلة (لغة العرب) في الجزء الثالث من السنة الثامنة ـ أول اذار ـ ١٩٣٠ ـ الصفحات ٢٠١ ـ ٢٠٨
ونشر القسم الثاني منها (تتمة) في الجزء الرابع من المجلة للسنة نفسها ـ أول نيسان ـ ١٩٣٠ ـ الصفحات ٢٦١ ـ ٢٧٣

(٢) بعض الأخطاء المطبعية في المقالة، صححت في ص ٣٢٠ من الجزء الرابع ـ وقد قمت بتصحيحها هنا .

(٣) مجلة لغة العرب (شهرية أدبية علمية تاريخية) ـ لصاحب امتيازها الأب انستاس ماري الكرملي ـ صدرت ببغداد في تموز سنة ١٩١١ واستمرت إلى سنة ١٩٣١ مصدرة تسع مجلدات سنوية ـ للتعريف بالمجلة وصاحبها تراجع مقدمة الدكتور ابراهيم السامرائي للطبعة الجديدة من المجلد الأول للمجلة ـ وزارة الاعلام ـ بغداد ـ ١٩٧١ .

(٤) الهوامش المصدّرة بأرقام هي هوامش كاتب المقالة . والهوامش المصدرة بحرفي (ل . ع) هي هوامش مجلة (لغة العرب) .

(٥) من الغريب أن الكاتب ينتقد شوقي لضعف دقته التاريخية ثم يقع في مثل ذلك حين يميز السوريين عن العرب دون دليل !

ـنظرة تحليلية انتقاد ية في «مصرع كليوباترا»

Coup d'oeil critique d'un re'cent opera arabe

في الشرق اليوم نهضة، بل نهضات في الادب عامة ـ وللشعر مكانه الخاص منها دواما وذلك شانه في مختلف ايامه عند العرب . وكل من تذوق لذة الادب العربي ورشف من منهله الفياض، اعجب بذلك الينبوع ينبوع الحرارة المتواترة التي ماتكاد تبيخها الكوارن هنيهه، حتى تعود فتيهر في فضاء اللانهاية باشد لمعان وبهر نواظر دراسها بالوان قوس قزحها الفاضحة . وهذا ماتكاد نلمحه الان بل نتلمس بوادرة الزاهرة ويضرمنا الامل ان تكون فاتحة جديدة لعهد جديد طريف . ولسنا نعني بهذا ان ما امامنا يضاهي بفخامته وروعته واناقته وجماله ماكان عليه فن القريض ايام كان له عند بني امية وبني العباس صولة ونفوذ ؛ هذا من جهة ذلك الافتنان والغلو والشدو في الانواع التي تعهدها فيه من اضراب الثناء والمديح والقذع والقذف والتشبيب والغزل والاستبكاء وذكرى الليالي الخوالي، وماإليها ـ تلك الوجهة التي نقر بكل تواضع وثقة ان لن يضارعهم فيها احد . فلهم وحدهم قصب سبقها اذ ان عهدها قد بلي وسلم عليه الدهر . وان هنالك من مرام يسعنا قبلا (١) وحالا إلّا ان نحاسب عليها العرب ونستغرب فيهم مادعاهم الى نبذها هذا النبذ الشائن حتى خلت منها آدابنا بل فقدنا فيها ـ واتجاسر ان اصرح ـ اكبر سند ومعوان على تقدمنا الادبي، ورقينا في فن الشعر، بل اصدق مؤيد لهذا الرقي والفلاح، واكبر ظننا انها من اهم العوامل على رذل الغربيين لشعرنا ونظمنا فيه . والكثير من الحقائق تؤيده؛ اذ ليس هذا الفن الراقي مقتصرا على ان تكون آلة اغراض وغايات، ووسيلة استعطاف واسترحام بل ضراعة . اذ لو اسعده الحظ بمنحه هذه المنحة فيه . لارتقى ارتقاء اساسيا، ولكان على غير ماهو عليه اليوم، اذ من خصائصها الراهنة ان تبتدع فيه عوامل وعواطف واهواء واجواء يقظة، تناجز كل المناجزة ماتعرفه فيما لدينا من قديمه وشاهدنا على ذلك الشعر الغربي، الغني بما يحوطه من ميادين واسعة رحبة يجول فيها، مبدعا متفننا . وهذه الناحية التي المعنا اليها هذا التلميح الطويل ماهي سوى : فن تاليف الملاحم والقصص التمثيلية . ولو تتبعنا نهضتنا فيه وتاثرناها خطوة خطوة لوجدنا كم اثر في مضمار الشعر العربي العصري، ولعلمنا حقيقة ما مبلغ نفوذه ووطاته عليه . واني اقول غير وجل ولاواجف عنفا ولا لوما، انه من اهم اسباب انتعاش الشعر ويقظته من غفلته بل العامل الرئيسي في الانتقاض على الطرق القديمة البائرة . وهدم الصروح المتهدمة والميل الى الابتكار والتفنن . وانا منذ ماسالمناه ورضينا بصحبته واستكنا الى قوانينه كانت نهضة مباركة، وخطوة جديدة سعيدة الى الامام . ومع انا لسنا نرى في بوادر نضجها ماتحقق منها اليوم رجاء بعض آمالنا المتواضعة ـ مع اقرارنا ببعدنا الشاسع عن امثال كورني وراسين وموليير بل روستان الامس وجان كوكتو ـ فانا نبصر شعاعا منيرا من فجر ذلك اليوم المتلالئ، ونرى جرثومة ذلك الصرح الفخم العتيد !

ويجب الا نغفل قط نشوء هذه الرغبة صدر من موطن الخيال ومهبط الوحي، أعني سورية ولبنان . فالاداب العربية انعم عليها بنهضتها الحاضرة ابناء تلك البلاد[٢] فالمتقصي تطوراتها يعترف في الحال انه لم يتات لها نهضة ما في جميع اطوار حياتها، منذ استيلاء عمر على القدس الى يومنا ذا، إلّا كان للشام قسط عظيم بل شرارتها الاولى المنبعثة عما تتوقد به سورية من آمال وعواطف واحاسيس عنيفة ملتهبة فابناؤها كانوا الاوائل على المدى حملة الوية الشعر العربي ومعيار النبوغ فيه وبلاغته وسموه . ومانوار هذه النهضة الباهرة إلّا اثر من اثارهم الجليلة، ونبعة من ابتكاراتهم . فهم اول من ابتعث فيه الحياة ـ وقد كاد يضمحل ـ في مختلف الوانه وجاحد قولنا كنا كر شروق النائرة صباح كل يوم وقد شهد بضلعهم في العربية، الاوربيون جمعاء من بحثة وكتبة ـ ولا نقول علماء الاستشراق منهم ـ ممن نثروا شيئا عن المشرق . كالكاتب الفحل لويس برتران مثلا . اذ نعتهم في كتابه العظيم «سراب الشرق، بانهم ،ورثة الشعر العربي القديم، وقس على ذلك الكثير من الرواد الكتبة .

وكان القرن الخالي وفجر الحالي، ميدانا لتجلي هذه الموهبة اذ ظهرت الروايات التمثيلية العربية لاول مرة في سورية . وكان ابتداؤها بعناية المرحوم مارون نقاش اللبناني ولكن نشوء التمثيل الجدي المفيد حين ظهر الحداد والجميل والمطران وسواهم وعكفوا على التاليف والتعريب فكانت عطيل وتاجر البندقية والسيد وروميو وجوليت والسموأل الخ . وانكشف الميدان عن افراس رهان .

اسعدت ديار سورية ان تختلج فيها هذه البادرة في القرن المحتضر، غير انها ماعتمت ان انتقلت في عجزه الى ارض النيل والهرم اثر هجرة احرار السوريين وتركهم وطنا تعسا عزيزا، خيم عليه ديجور الظلم ورعته ذئاب النميمة الناهشة فنزحت مع افئدتهم النابضة حياة وفتوة، وجنانهم النابغ جراة وابتكارا نبعة الفن الجديد وروحه الحساس ثم مالبثت ان عمت هذه الرغبة طائفة لاباس بها من الكتاب السوريين والمصريين . فاتحفونا بشيء يتراوح

---

(١) مقالنا : الاعشى الاكبر ـ المشرق ١٢ (١٩٢٨) ٩٠٨

(١) راجع الاداب العربية في القرن التاسع عشر للأب لويس شيخو

بين الابتذال والاجادة وانشئت الفرق التمثيلية وظهر في اشعاعها في القطر المصري المرحوم سلامة حجازي، ابي التمثيل العربي الغنائي فراجت سوق الروايات ولما كان لابد للنور من اسداف واعتام سنة الكون والوجود ظهر بينها ويا اسفا! عدد ليس باليسير يدرن الاخلاق ويجرحن النفوس! ولم تلبث ان امتلات ديار مصر بهذه الحركة المباركة بل القدوة السعيدة نحو رفد الاداب العربية وتدعيمها بهذه الاسس التي كانت للاغريق والرومان، من اغلب واحب الفنون الفتانة .

•••

هدانا الى هذه التوطئة ماخالجنا من عواطف عنيفة اثر وقوع نسخة الينا من الرواية التمثيلية التي شاعت مخيلة (امير الشعراء)! احمد شوقي بك، ان تتحف بها العربية، والتي دلت دلالة ظاهرة ان مبدعها، يهمه رقي الاداب عن نهج فنون، هي منها بمثابة الجوهر من العرض وعلمنا حقا اننا عكفنا جدا على التوغل في تذليل الصعاب، واقامة رواسخ البنيان على اجود الاصول، في حين ايقنا ان ابداع شاعرنا في جوانبها وغمراتها كفيل له بنيل الغفران، واعذاره عن تباطؤه وجموده في صددها الى حيننا هذا .

قراناها، فخلبتنا حتى اوهمتنا او كادت، اننا نمر على قصة من روائع القصص التمثيلية الغربية ولولا تلك الروح الشرقية ـ التي لامرد لسؤددها وتعنتها ـ تعبث بسطورها، لجزمنا بذلك : وقد كشفت لنا هذه القصة عن نفسية شوقي الحقيقية وشاعريته المستترة نقول مستترة . لان شاعرنا (او «امير الشعراء» على رواية ادبائنا!) لم تظهر شاعريته من قبل، حيث يلذ له كثيرا الاستدراء وراء حواجز واقامات لاتناسبه . فيرسل قصائد مزججة باضراب الالفاظ الوقعية، فتعكس رسمه وتشوه صورته . واننا نجهر ان بين ماظهره حتى الان من اشعار طائفة عظيمة لانميل لقراءتها، اذ نحملها على التصنع والتجمل فماله في شعره من مزالق ومعاثر هي ذلك التقليد الشائن الذي يحاول اجادة سبكه جهده وان نجده وهو يقول بالتجديد ؛ يتشبث بمذهب القدماء في رن الالفاظ وزقزقة العبارات، دون كبير التفات الى تسلسل المعاني، فالتكلف اظلم بلاغته وضرب عليها استارا حالكة كئيبة فاضطربت مبانيه وارتجت مشيداته الرملية بفعل المد والجزر النقدي .

قد يحمل بعض عشاق منظوم شوقي اشارتنا البريئة هذه على غير مبناها ـ اذ هي طبعا عرضة للمظان ـ فيغررون اننا نتعنت لغاية في النفس . ومن ادراك انهم لايدعون اننا من الجمود والركود ايضا، نؤثر الاساليب العتيقة ونشذب التجديد في التلميح والتشبيه والاستعارات ؟ في حين اننا لاننذخر وسعاً في ان ننهض بالتبعة الطريفة من التداخل في اللغة، ولاتالو ـ والله يعلم ـ جهدا ولاننذخر مضاء في الثورة على القديم، وبعثه الى اسفل سافلين : اذا كان هنالك فائدة تنتج ونعترف ايضا غلونا احيانا في الدعوة للتجديد !

ولست اخالني افجاك بادلائي ان لشوقي مزلق الصبوة الى المعارضات، واشباهها، التي هي من شان طلاب المدارس اكثر مماهي من منازع الشعراء الفطاحل . اذ هي الرجعية بذاتها، الرجعية بما فيها من مثالب ومساقط . ومادة الشعر العصري يجب تشييدها من باعثات الاحساس النفسي وماتنشئه الذكريات من شجون ويدفعه الوجدان من مثيرات، لاما يستوحي من قريحة اخرى ويستعار بين تاوهات، اذ يغدو مايضمه الشعر عند ذلك ليس سوى عواطف مرائية . منافقة خداعة تستلب حلل غيرها . لتسمو بها وتخدع مبصريها بالوانها القزحية ولااظنك تجهل ياقارئي العزيز، معارضات شوقي لقصيدة الحصري ولسينية البحتري في التشوق الى مصر ولبردة البوصيري في «نهج البردة»، وغيرها، وخذ هذا مثالا ناصعا :

يـابنت ذي اللبـد المحمي جـانبـه   القاك في الغاب ام القاك في الاطم ؟

فالشطر الاول يوهمك انه ماخوذ من شطر مطلع قصيدة ابن هانئ الشهيرة .

باينت ذي البرد الطويل نجاده ..

· وماشبه الشطر الثاني بعجز هذا البيت من قصيدة ابن هانئ ايضا :

.... وفي وادي الكرى ام واديك ؟

وهنا ياصاح وقفة اخرى لاتقل غرابة، واغرابا في التقليد عن سابقتها، اذ تكاد تحدثك تلاوة هذه الابيات، من صدر قصيدة له :

قفي يـاخت يـوشـع خبـرينـا!   احـاديث القـرون الغـابـرينـا
وقصي من مصـارعـهـم علينـا   ومـن اخـبـارهـم مـاتـعـلمينـا
فـمثلك من روى الاخبـار طرا   ومن نسـب القبـائـل اجـمعينـا
وبـالك هـرة اكـلت بـنيـهـا   ومـا ولدوا وتـنـتـظر البـنـينـا

فتهيج اشجانك وقد تمر على ذهنك سحابة الذكرى، فتخالك تستعرض عقلك عما علق بذاكرتك من قصيدة عمرو بن كلثوم : والتي توهمك بتشابه مطلعها :

قفي قبل التفرق ياظعينا! نحدثك اليقين وتخبرينا
قفي نسألك هل احدثت صرما لوشك البين او خنت اليمينا

افلا تشعر بالريح الهوجاء العاصف، تهب بل من منحاها بدوية جاهلية، أو بدوية مخضرمة اذا شئت وهو يسال نسب القبائل ووحشية السنانير؟ افلا تهاجم منافسك روائح الصحراء الوحشية الكريهة وتستوسطك مواقحة؟ اما والله لابصرنك تخاتلها وتحاول استدبارها من كل جانب، كي تجد لك مخرجا لطيفا او كي ترى بين اوارها وجدانا واضطراما عصريا فاذا مخالجها ومباعثها كالفاظها وترسلها جفاوة وقساوة وخشونة . وانك اذا ماصابرتها اشتدت في اثرك فارهقتك واغتالتك !

ولكم تجده في غير هذه يحاول ان يقتفي اثر الجاهلية او الخضرمة في ذكرى البان والعلم والوقوف على الطلول، وبكاء العهود الخالية ونحوها من مواقف الشعر البائدة كقوله مثلا :

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الاشهر الحرم
رمن القضاء بعيني جؤذر اسدا! ياساكن القاع ادرك ساكن الاجم!

ولعمرك ماشر الوجود غير تغلب عواطف بربرية على اختلاجات خفية مدنية واستبطانها مشاعر عصرية يافعة اشاحنتها بيبوستها وعجفها، عبثا يحاول وباطلا يطلب، فان رجلا رقيقا متمدنا، لن يتمكن قط من الشعور او التوسل الى عرض حاسياته، على استار هجين الوطاة حوشي المنطق ولن يرسم شعره جفاوة الصحراء بما تكتنزه من رائحة الجمال والنياق والبعر والوبر كما يرسلها اعرابي جلف خشن ابرته رمضاء البادية وابلته رمالها، ومحال ان يتآخى المتناقضان : المدنية والتوحش . ويمل القارىء العصري المجدد، ان يمر على تلك الهياكل المنشاة من مقالع عفت حجارتها الطيبة، او أن يحول بين اجداث قصائد بادية التعفن والنتن . واذا اردت فلأ ضربن لك مثلا ايضا من نثره، كي لاتتنالني بقارصة ولابتهمة باطلة . فالمس السجع لم تطلق قيوده وخيمت عليه اطناب العرب فانزله بعليائه الى موطئه وليس للسجع العصري من لذة ومحاسن سوى احراج المترسل لقارئه والتفوق على مخارجه !! وهاكها مجلوة من بقعة «الوطن» .

«الوطن موضع الميلاد، ومجمع اوطار الفؤاد ومضجع الاباء والاجداد . الدنيا الصغرى وعتبة الدار الاخرى الموروث الزائل عن حارث الى حارث مؤسس لبان وغارس لجان وحي من فان دواليك حتى يكسف القمران وتسكن هذه الارض من دوران .»

فبالله! ابن ساعدة جديد؟ وماذا تفهم من هذه الثرثرة المملة؟ اوما يكفيك الان ماارسلناه لك من امثلة وبراهين ام لاتزال تطالبنا بمزيد غير قانع بتاييدنا او غير راضخ لاحكامنا رضيخة تسليم او تظننا على غير امكان باعداد لك سفرة مكتظة بالدوامغ الثابتة اجل ففي يدنا ماتشاء واني اعيذها منك نظرات صادقة ان تخفق في تفنيدها وتنقيبها، بعد لجك وحك .. آه! لو اردت تعداد جميع محاكاته ومماحكاته ومعارضاته واضرابها لهذه الاساليب والمرافق البدوية البائدة لامللتك، واحرجتك من لجاجك بل اقسمت وجدتك صائحا بي، ان هل مرادي من هذا المبحث هذا المنحى المسئم الكئيب أو ليس سواها مسهدي ! نعم هنالك جم منها . فما لنا ولها وكفانا جزؤها المبسوط . فقد اطلنا الشرح ياصاح، فحسبنا اذن من روائح نكرة مالدينا وحسبنا من شعرائنا هذا الاستخفاف بعواطفنا المنتفضة عياء وتعبا وإلاّ فما ذنبنا اليهم اذا نبذناهم نبذ النواة واحتقرناهم كاحقر العبيد، عبيد العادات المنقرضة !

****

لقد اطلنا الترسل في بسط قضايانا، فهلم نتفحص هذه الرواية التمثيلية . فشوقي احب ان يخلد في العربية ذكرى ملكة كانت لها على مصر صولة وسؤدد زمنا ليس باليسير . فحبك اطراف قصة، وتنميقها جهده مغدقا عليها من حلل الشعراء اكثرها فضفضة واسماها زهوا . وانه والحق يقال اجاد غاية الاجادة في جمعها (دون تعرض «للنظرات التحليلية» ولنا اليها عودة) وتنسيقها هذا التنسيق البديع ولست اغتابه فاقول اني لم اقرا لشوقي هذا شعرا اشد نطقا بشاعريته وامتن إفصاحاً عما يكنه فؤاده من المشاعر الحية الراقية كهذه الفاجعة الشعرية البليغة، وانت ان تقلبها يأخذك هذا التفنن البادي عليها ويعجبك تانقه البالغ فيها – وان تكن غير خالية من مزالق سياتي الكلام على شيء منها – ولايسعني إلاّ ان اقدم لك مثالاً ناطقا في مناجاة انطوان (١)

---

(١) ان اسمه الروماني الحقيقي هو «انطوان» لا انطونيو ولا انطونيوس كما اراد شوقي . وان اسم والده هو انطونيوس الخطيب المصقع، وقد ذهبنا الى تسميته بانطوان، صدا للخلط والغلط وعليه وجب التنبيه والتحذير .

(ل . ع) انطوان اسم فرنسي لانطونيوس الروماني وليس عند اللاتين انطوان والاحسن ان يقال انطونيوس على اصله ومرقس انطونيوس الاطربون حفيد مرقس انطونيوس الخطيب . والاسمان متشابهان بلا ادنى فرق، اذن ليس الخطيب أباه بل جده،

لروما وقد احتاط به الياس فجبن وهمدت همته الحربية وخانته تلك الحميا التي كانت له وهو يخطب جماهير الرومانيين امام جدث يوليوس قيصر . وقف ينظر الى «امه روما» وهو على قصوة منها فيتحسر على ملك ضاع وعز زال ومجد باد . ويعجبك هذا التعانق في العواطف النابضة المتباينة وتستهديك تلك الاستصراخات الحرار تكللها وتزينها ولاغرو ان انطوان في ساعة ياسه الحقيقية تتنازعه امثال هذه العوامل اليائسة . وإلاّ مالجأ الى حكم الموت الفاصل . وان الباحث النفساني في وقائع الانتحار يكشف كثيرا من نزعات مضطربة تجانسها في نبضاتها الهاتفة . فالمنتحر وهو يقدم على فعلته النكراء ترعاه سكرات متباينة يضيع في تيارها ولجتها تعكس عليه النور ظلاما ديجوراً قد لايجد له منفذا سوى شبابه وإلاّ ما انتحر :

روما! حنانك واغفري لفتاك — اواه منك! وآه ماالقساك!
روما! سلام من طريد شارد — في الارض وطن نفسه لهلاك!
اليوم يلقى الموت لم يهتف به — ناع ولاضجت عليه بواكي
ان الذي اعطاك سلطان الثرى — لم تنعمي لرفاته بثراك
ان الذي بالامس زنت جبينه — بالغار، عقك جهده وعصاك
الامهات قلوبهن رقيقة — مابال قلبك لم يلن لفتاكِ
اعرضتِ غضبى في الحياة فرحمةً! — لاتحرميني في الممات رضاك!
ان كان موتي كل ماتبغينه — فهناك! هاناذا اموت هناك!

البقية للتالي

ميشيل سليم كميد

بركات (السودان)

اراد المؤلف وابدع ان يصور في انطوان، حمية الروماني. وقد فقد اعز مالديه في الوجود اذا اضاع شرف القائد في هزيمته الشائنة، ووجد روما الهته ومعشوقته تحاربه باسم اكتافيوس . فابى عليه اباؤه الضيم، ذلك الاباء الروماني الشهم وتناوشه خبر انتحار كليوباترا الكاذب (الذي يظهر لنا خدعة من كليوباترا نفسها حين ارادت به تحطيمه كي لاينازعها وهو المقهور فيما تؤمل نيله من اشراكها للظافر العظيم) وسما اذ تلمس كلوما دامية في فؤاد اليائس وماهول مايكون المرء آلاما وشجنا ومصابا حين تدهمه الحقيقة القاسية وجها بوجه تهتك استار احلامه، فيرى نفسه شريدا طريدا منفيا مقصى عن بلاده فتفيق دواميه، وتنهل مدامعه . فهو بائس حزين! وتقفى الشاعر هذا المنوال في اظهار وله القيصر المنكود بسالبة لبه ورشاده فغدق عليه ابياتا متموجة واشاده :

صفحا كلوباترا! فربت زلة — قد كنت تغتفرين حين اراك
لما لقيتك في الجمال وعزه — قهرت قواي الظافرات قواك
فنسيت في واديك ذكر وقائعي — وسلوت ايامي ليوم لقاك
سجدت لاعلامي الصوارم والقنا — وأبى مهند لحظك الفتاك
قدت الجحافل والبوارج قادرا — مالي ضعفت؟ فقادني جفناك!
اخرجت امري واختياري من يدي — وتركتني نفسا بغير ملاك
خلت السلامة في نواك فذقتها — فاذا الكوارث كلهن نواك!

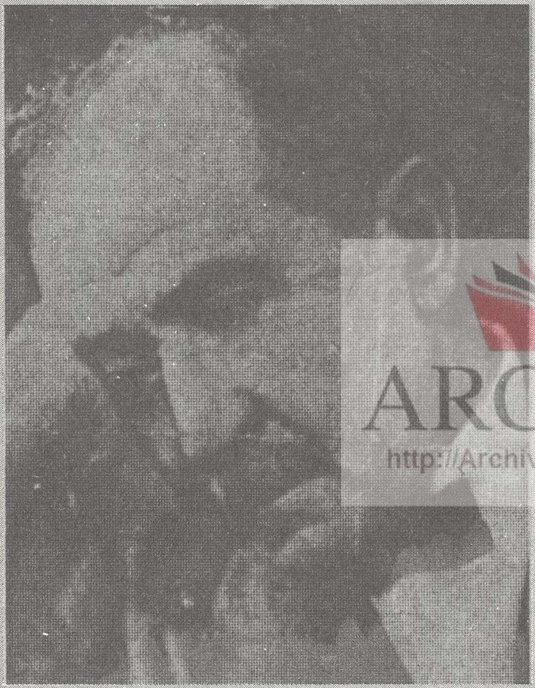
ابدع تنسيقا وتفنناً في حين ازدري انطوان اي ازدراء واهانه بل اراد نزله، حين الصق به، في هذه الابيات «خروج امره واختياره من يده» ثم حاول ان يثبت عصيانه روما في حين انه لم يعصها، وانما خلافه لاكتافيس، وارث يوليوس قيصر هو الذي جر عليه هذه المشاكل، وكفى ان خصمه اكتافيس لم يسعه سوى ندبه حين بلغه خبر انتحاره وابن فيه «حليفه ورفيقه في الامبراطورية، الذي طالما تحمل معه المشاهد والمعارك» وذلك حين عرض على جميع القواد رسائل انطوان «المملوءة حماسة وحميا» نعم، انه اتبع كليوباترا في كثير من آمالها وامانيها، وخضع لاشارتها في محاربة قيصر على اثباج البحر . وهذا لاينفي حبه لبلاده ووطنه ولو تركنا التاريخ جانباً وبحثنا منطقياً لما ارتضينا بما اجتراه المؤلف بل لحكمنا – لو صح هذا المدعى – بانفضاض قواده عنه حينئذ ولربما الحقوه بيدهم واثابوه مآل يوليوس . ولسنا نخال شوقيا يندفع في تبرئة صفحة كليوباترة من حيلتها في هذا الارشاد المضل «انها فكرت في

الهرب، بعد ان بذلت كل شيء من جهتها ليس لتزكية النصر وانما لتضمن الانهزام السهل، حين تنضب الحيل، وان اخذ علينا استاذنا لبلوتارك، وادعى نبذية المؤرخ واحتكامه للقوة في تاريخه، فهل يدفعناهذا القدر الى اقامة التاريخ على اسس الحدس والتخمين، او على مشيئة الاميال الوطنية كما نراه في نبل روايته في «النظرات التحليلية» ؟

تفنن شوقي وقد وقف كليوباترا على باب الياس تسعى الى تبابهاحثيثا فارانا منها صورة امراة . جميلة فتانة، عاكسها القدر فاخفق حيلها وحاصرها فكسر قناتها وكان الزمان ابى إلاَّ استرداد ماغدقه عليها من نعم واطايب او لعله طلب الانتقام منها ، لانها استعملت رخاءه عليها، في انتهاج الشر والخطايا . وقد اصاب الشاعر حين وصفها، في حين لم يرد .

..انثى افنت العمر بالهوى بهيمة اللذات والشهوات!

واجاد في تصوير حاسيات المراة الفخور بجمالها، وضرب على عود الضعف وانك لتشعر بموجات الغضاضة والالم، تجتاح عواطف كليوباترا وهي تحاول اجتياز مضيق الأبدية، وقد جثت امام تمثال ايزيس وافلتت التاوهات :


احمد شوقي

اليوم اقصر باطلي وضلالي وخلت كأحلام الكرى آمالي
وصحوت من لعب الحياة ولهوها فوجدت للدنيا خمار زوال!
وتلفتت عيني فلا بمواكبي بصرت ولا بكتائبي ورجالي
وطئت بساطي الحادثات واهرقت كأسي وفضت سامري ونقالي
ايزيس! ينبوع الحنان تعطفي وتلفتي لضراعتي وسؤالي
انت التي بكت الاحبة واشتكت قبل الارامل لوعة الأرمال
اني وقعت على رحابك فارحمي ذل الملوك لجدك المتعالي
هل تأذنين بان اعجل نقلتي واحث عن دار الشقاء رحالي
وعلاك مادع الحياة جبانة او ضيق ذرع او قطيعة قال
اني انتقعت بعبقري جمالها وتمتعت من عبقري جمالي

***

بنت الحياة انا وتشهد سيرتي ماكنت من امي سوى تمثال
منها تناولت الرياء وراثة واخذت كل خديعة ومحال
وقسوت قسوتها ولنت كلينها واقتست في صدي لها ووصالي
ولربما رشدت فسرت برشدها وغوت فاغوتني وضل ضلالي

ولمس تلك الاوتار الهائجة، في قلب المراة الغاوية، وهي تحاول ان تنتزع روحها بيدها باختيارها، فتفقد بها تيهها وجمالهوهي ميزتها على اترابها في مشاركتها للرجال، فارسل صرخاتها الاليمة للموت، تستعطفه للرفق بروائها وبهائها، وتستدر اعطفه، واكد لنا بلوتارك، انها اختبرت فعل جميع اصناف السموم القاتلة، وجربت لدغات الافاعي السامة، في اناس كثار امامها، كي تعلم اي القواتل ارحم لجمالها الفاتن واخف ايلاما وارأق لأنوثتها البضة وبعد عدة تجارب يومية «اكتشفت ان لدغة الصل، هي الوحيدة التي دون تشنج ولاتمزيق، تبعث الخمود والكرى يتلوهما خضل في الملامح، فوهن متتابع في الحواس، يقود الى ميتة هادئة، وان الملدوغين به يشبهون الغرقى في نوم عميق وقد ازعجوا إذ اريد افاقتهم ونهوضهم» .

ياموت! لاتطفىء بشاشة هيكلي واحفظ ظواهر لمحتي وجلالي
ياموت! ألطف بالروح واسرقها كما سرق الكرى عين الخلي السالي
حتى اموت كما حييت كانني بيت الخيال ودمية المثال
وكأن اغماض الجفون تناعس وكأن رقدتي اضطجاع دلال!
سر بي الى انطونيو في نضرتي ورواء جلبابي وزينة حالي! ..

لقد ارادت ان يكون «اغماض الجفون تناعسا» ولاغرو فبين الردى والنوم نسبة وقربى . ولم ترد ان يمحى اثر جلال جمالها في كل حين حتى حين امعان روحها في اللانهاية، انتحرت كليوباترا حين رات ان حيلتها لم تعبر على اكتافيوس، فانها تخيلت اسره بقواتل لحظها، كما اسرت قبلا قيصر الرومان فرأت من ازدرائه لجمالها مآلمها وامضها ثم سنح لها مكرها ودهاؤها ففضحت تحايله عليها في شروطه . فحذرت ان عقباها قد تكون كعاقبة المدعية سلالتها زنوبيا مع اورليان . فتقاد الى روما مكرمة ذليلة، وتكون هدفا لزهو انتصار اكتافيوس، وكيف ترضى وهي «بنت الحياة»، وقد تعلمت منها المراوغة والرياء ان يلاقيها هذا الشنار، فاهتفها شوقي في مواقع عدة صرخات قد لانشك في انها مرت بخاطرها في دقيقتها العسيرة :

ياموت! انت أحب اسرا فاسبني ... لاتعط روما والشيوخ عقالي!
سطت روما على ملكي ولصت ... جواهر اسرتي وحلي آلي
الدُخل في ثياب الذل روما؟ ... واعرض كالسبي على الرجال؟
واحدج بالشماتة عن يميني ... ويعرض لي التهكم عن شمالي؟
والقى في الندي شيوخ روما ... مكان التاج من فرقي خالي؟
واغشى السجن تاركة ورائي ... قصور العز والغرف الخوالي؟(١)
وتحكم في روما وهي خصمي ... وتسرف في العقوبة والنكال؟
يراني في الحبائل مترفوها ... وقد كان القياصر في حبالي؟
يحاول قيصر مني المحا ... ل ويذهب في غير وجه الطلب
يريد ليعرضني في غد ... على شعب روما كاني سلب
ويفضح روما وسلطانها ... وتاج العصور وعرش الحقب!

ويعيد شوقي مزية الجندي الروماني لانطوان بعد ان حاول افقاده اياها في هذه الابيات الرائعة :

اسر؟ وهمت كلوباترا!! أتظفر بي ... ايدي الكماة وفي كفي اظفار؟
لو قلت قتل، لكان القتل اشبه بي ... كأس المنايا على الابطال دوار!
الحرب تعلم والأيام تشهد لي ... اني شديد على الاقران جبار!
لو كنت شاهدتي والحرب جارفة ... والصف تحتي بعد الصف ينهار
قد جن تحتي جوادي فهو عاصفة ... وجن نصلي بكفي فهو اعصار
رايت حملة صدق غير كاذبة ... لا السيل يحملها وعن اوكارهم طاروا

ولكننا ناخذ عليه! اعتدنا صدوره في شعره فقدد استقى بعض افكاره من معدن آخر، حين يتناول في البيت الثالث مثلا روح المتنبي في بيته الشهير كما تتسيطر في الابيات الأخرى روح عنترة التي تكاد تفصح عن نفسها باجلى دليل لدى ذكر المواقع، ثم ان يذهب في البيت الأول الى تورية بائرة، وتلميح عقيم معقوت، فيكني عن الاسلحة بالاظفار، و في البيت الاخير بالاوكار عن الملاجىء، وهو شيء غير خليق بروح العصر، بل بروح هذه الفاجعة الفذة في حين انه ابدع في تشبيه جنون جواده بالعاصفة القالعة «وجنون» نصله بالاعصار الذي لايبقي ولايذر، وهذا مايتخيله المرء من باب المجاز، ويكاد يحسبه واقعيا حين يشهده في موقعة وان تفننه وبلاغته في جميع هذه الخواطر متراصة معانقة بعضها لبعض ليغفر له القصور والزلل فيها، ولكن ها ان الروح البدوية تعاوده ولاتزال تنتفض في الابيات التالية على قدر زهيد في حماسة وافتنان :

ذريني اعبىء للقتال كتائبي ... فلي في غد شأنان في البر والبحر
ذريني اهيء للاحاديث في غد ... فان غدا يوم سيبقى على الدهر
ذريني ازد تاجيك غار وقائعي ... واقرن بثعباني جلالهما نسري
ولست اخاف الدارعين وانما ... اخاف فجاءات الخيانة والغدر
وليس كمين الحرب مانا هائب ... ولكن كمين الغدر في ظلمة الصدر!

---

(١) كان من البيان والمنطق، ان تقدم الغرف على القصور، لانها تعني ترك الغرف التي في القصور، وهي زلة كان على شوقي ان يتدبرها .. ولكل جواد كبوة
(ل . ع) من محاسن العربية ان الواو لاتقتضي الترتيب بل الجمع المطلق فلا محل للانتقاد .

وياخذ الياس انطوان على اثر ايحاء كليوباترا بموتها فيعمد الى الانتحار فينادي خادمه الوفي ايروس «الذي وعده ان يجهز عليه حين يامره» ولكن هذا العبد الشهم يقتل نفسه فداء سيده ومليكه فيثني عليه انطوان في حرقة وهو ماينقله الشاعر تقريبا عن بلوتارك :

اوروس عفوا! قد ذهبت ضحية … وجنى عليك ترددي المقوت
فعلمت مني كيف يجبن قيصر … وعلمت منك العبد كيف يموت

وقس على ذلك سائر مجاول هذه الفاجعة الشعرية ممايخفق ظنك ان تراها موسومة بطابع شوقي المعروف لدينا ولااكتمك انها ابانت لنا من خلالها شخصية وصفات اخريات له ماكنا نشعر بها لولاها، وهاك هذه الابيات تستطلعها :

انوبيس :

زعمت ابنتي الموت شخصا يحس … وعظمت من خطبه ماصغر
وماهو إلّا انطفاء الحيا … ة وعصف الردى بسراج العمر
وليس له صورة في العيو … ن على قبح صورته في الفكر
اذا جاء كان بغيض الوجو … ه وان جيء كان حبيب الصور

كليوباترا :

انن هذه الرقط في ذمتي … فصنها واحسن عليها السهر
واقسم لتات الي بهن … ولو ان دوني الظبا والسمر

انوبيس :

بمينا بازيس احملهن … اليك ولو في سلال الخضر!
اذا بات في خطر تاج مصر … سبقت اليك بهم الخطر

واذا انت تطلب مثالا اخر لتهدىء من ثائرتك وتصدر حكمك فتشاركني ام تناقضني - واني لااخالك في جانبي تهللها - لا اتباطا ان امدك بشيء واهديك اليه فلست اود الاستئثار بالحكم والانفراد بعواقبه فهاكه من محاورة انطوان :

انطوان :

ردي على هامتي الغار الذي سلبت … فقبلة منك تعلوها هي الغار

كليوباترا :

اليوم تعلم روما ان ضرتها … تقلد الغار من تهوى وتختار
واليوم تعلم روما ان فارسها … جيش بمفردهِ في الروع جرار
انطونيو سيدي هل نحن في حلم؟ … اسالم أنت؟ لااسر ولاعار؟

وهاك ايضا ابياتا اخر :

حابي :

لم تأت حتى جاء في آثارها … للحب اجنحة بهن يطار
ويقال بل اخذته تحت شراعها … ونجا به فلك لها محضار
تجري الرياح بماتشاء قلوعه … ويسير في طاعاته التيار
ويقال غضبان عليها عاتب … ويقال بل حنق الفؤاد مثار
وعلى صفاء العاشقين سحابة … وعلى سلام الصاحبين غبار
آلى واقسم لايرى في قصرها … حتى يقوم مجده المنهار
ان البلاء اجل من الا يرى … عجب اتخفى في الهشيم النار؟

حابي :

انطونيو منا باقرب ثكنة … يدعو من الرومان من يختار

ويعد امبته ليوم حاسم ... في البر يغسل عنه فيه العار
ويكون ميدان الرحى ومدارها ... تلك التلال وهذه الاسوار
فهناك خاتمة الصراع وموقف ... اما الدمار به واما الغار!

ولااكتمك ان اظهر شيء في مجال القصة وصف شاعرية الخود المتدلهة الحسناء اذ تفتكر في قرب المنية العابسة وزوال الترف والنعيم والدلال وتيقنها بملك الابدية ناشراً جناحيه مرتفعا فوقها فجزعها كالوالهة الثكلى على حسنها الرطيب ان تمت له يد السوء القاسية .. ويسمو شوقي حين يصرخ كليوباترا في جزعها واضطرابها مستجيرة بالموت ان يرحم غضارة جسدها ويبقى على نضرتها ورداء جلبابها وزينة حالها

بل ذهب الى مافوق ذلك حين طلبت ان تكون

.. رقدتها اضطجاع دلال!

فنحن اذن نستشف خلو الابيات من التصنع، والتكلف والتجمل التي تفسد عليه روائع ديوانه وتكشف لنا روحا جديدا له، نود من كل فؤادنا ان تلازمه في اشعاره فتظل ظاهرة فتانة كما عهدنا هنا، وتنقشع تلك السحابة القاتمة التي عرفناها تعكر جو سمائه وبذا نستطلع قليلا ضياء شموسه، ولا ننكر ان هذه الفاجعة المبتكرة اعجبتنا بما حوت من افانين وابداع وسلاسة وقد زادها حسنا ورواء انه لم يتقف فيها قافية واحدة ولا لزم بحرا واحدا بل ذهب الى ابدال القوافي والبحور على مدار القصة بل ذهب الى اكثر من ذلك الى ابدالها ايضا في معرض ترسل اكثر الاشخاص، فاظلها طلاوة وروعة ودفع بالاملال الذي كان سيراوحها حتما، وهذا المبتغى والطلب في الروايات التمثيلية الفنية البديعة .

●●●

والان لنقف الاسترسال عند هذا الحد من بحثنا في روائع الرواية ولنعرض بالفحص هنيهة بعض مسائل «النظرات التحليلية» او بالحري لما اراد من صبه من تاريخيات في ذيل القصة، فان الفاجعة اولا من حيث هي قصة تمثيلية شعرية لايراد بها سوى تدوين حادث، واعادة ذكرى ملكة عظيمة توجت على ديار مصر نيفا وعشرين عاما واسرت ببهائها وروعة جمالها ملوك وامراء العالم المتمدن . وعاصرت اعظم عظماء الرومان لخليفة بكل مدح وثناء . ثانيا :- من حيث جودة تنسيقها ووقائعها وفصولها لاتقل قيمة في عرفنا عن كثير من الروايات الغربية العصرية . انما من حيث شعرها وتعابيرها فقد ارسلنا سلفا قولنا للفصل فيها .. انما من حيث هي رواية تاريخية وهذا نقطة الضعف يراد بها محض دعم حوادث «تاريخية» وتاييد نظرات وطنية وخواطر تاريخية فمن العبث القول انها على صواب، وكفانا تاييدا لنظريتنا ان نلقي نظرة عجلى على «النظرات التحليلية» او بالاحرى التخيلية - فنجد قضايا توهمية عدة لم يرد بها الحشو لتلطيف الرواية واذكائها وسد فجوات عسيرة مما يجملها امام جمهور النظارة والقراء . وانما ابتغيت لتاييد ظنون تاريخية شيدت على الحدس والتخمين وعصفت بها الحاسة الوطنية المضلة فاخفقت مسعى وبينة . ونكتفي بايراد وتفنيد اخطرها، اذ ليس من التعقل ان نقنع ونذعن ازاء امور تخالف عقيدتنا او بالاحرى تناحر فن التاريخ ووقائعه الفاصلة فليس من حياء في الدفاع كما ان لاحياء في الدين !

ان اول ماينالك من صدمات عنيفة لدى اطلاعك على «النظرات التحليلية» ولع شوقي باثبات «مصرية» كليوباترا وتوطيدها زعما ان قضاء ثلثة قرون في مصر قد احال دماءها اليونانية الى مصرية بحتة عن طريق التزوج فهذه لاتدعمها وثائق تاريخية والتباني بعائلتها شهود بحقنا وعنه ينتج لامراء حفظ كثير من الدم النقي المقدوني في اقنية العائلة . ولنا بها ذاتها برهان بين - الم يكن الشرط «ان تبني باخيها الاكبر وتتولى العرش معه»؟ فهي اذن متمصرة لامصرية . واننا لاننكر قط نقاءها من دم مصري، بل نعترف له به بكل خضوع وتواضع ولكن ادعاء بحوتته يقضنا ويضحكنا معا فمهما حاول ودافع صاحب المصرع في تاييد فكرته عن طريق البلاغة والفصاحة فلن يفلح فيه فلا التاريخ لهوٌ لا ولاتبع مشيئة كاتب، ولارهن ارادة شاعر يستهان به تبذيراً وما هو سوى مابرمته الحوادث وخلقته الايام لامااريد وقوعه وقد سبرت اجيال .. وان شوقي ليدعي في هذا المكان كادعاء بعض عجاف القول من السوريين واللبنانين، اعتباطا وجهلا، وتشبثهم بالعروبة - وماهم منها على كثير - وهذا فحش وشطط مروع من جهتهم . فالسوريون بوجه الاجمال واللبنانيون منهم على وجه اخص - وان يكونوا باجمعهم حقيقة خليط امم كثيرة - من انقى الشعوب التي خالطت العرب وعاشرتها من دمائها . فالادلة تؤيدنا والتاريخ يثبتنا وان نقر باحتمال وجود بعض قطرات تافهة في بعض الاسر من ابناء الاقطار الشامية مما لايؤبه له في التاريخ وفي الحكم العام فالسوري شيء بمدنيته

وقد يفجؤك ايضا، فيريد اغرارك بعفة كليوباترا . ولا اخالك تفوتك تلك المتناقضات والتذبذبات في حكمه عليها اثناء وقت الفاجعة ذاتها او ماكفاه ان امر على شفتيها اقرارا رهيبا، في ساعة انتحارها :

بنت الحياة انا وتشهد سيرتي ... ماكنت من امي سوى تمثال
منها تناولت الرياء وراثة ... واخذت كل خديعة ومحال

وقسوت قسوتها ولنت كلينها   واقتست في صدى لها ووصالي
ولربما رشدت فسرت برشدها   وغوت فاغوتني وضل ضلالي
ووجدتها حبا يفيض ولذة   فجعلت لذات الهوى اشغالي

اما في هذه اثبات «منه» لما حاول نكرانه وجحوده اما فيه البرهان الحسي الذي لايطرد على اضطراره لابرازه بتمثالها الحقيقي؟ وكيف يسعنا ان نسالك وهذه سيرتها تقابلنا كما درسناها في المدرسة وكما الفناها وعرفناها في التاريخ الجدي .. وهات امراة تتسكع وتتخبط في كل حين من ذراعي رجل الى ذراعي آخر . ولم تترك لشهواتها وملذاتها البهيمية منزعا، فنصفها بملك طهر وعفاف .. اذن ماذا نقول عن هاته النسوة اللاتي يقضين الحياة في خدمة الله والقريب ويضحين بالغالي والنفيس حبا لمرضاته تعالى ولايعرفن رجلا طول عمرهن؟ بل ماذا نقول عن امراة ذات بعل لم تحد قط عن جادة الصواب قيد شعرة ولم تعرف سواه؟ فهل من سبيل لمضاهاتهن لتلك البغي العاهر وتسويتهن معا في مرتبة الشرف والعفة، الا والله ماذا نحن فارقون؟ وماالميزة اذن باصبيقي بين حياة قصف وخلاعة وحياة تقشف وورع واستقامة اذا كان مآل الحكم واحدا والنظرية سواء والاعتبار متجانسا؟ افتنا ايها القارىء امنطقيا الديا، انسانيا قضية تحليل عفتها؟ سيرتها المخجلة واضحة . العفة والوقار لم تعرفهما، بل تنقلت من عناق رجل الى سواه، والحق نقول ان لو تمكن جمالها ايضا من اسر اكتافيوس ـ لتغير وجه التاريخ بكماله ـ ولعادت تلك الرقطاء باجمعها تسعى الى غرورها وزهوها وفتنتها وفجورها وعهرها كبئها واسدلت الف الف ستار على انطوان التعس، كما اسدلتها من قبل على يوليوس قيصر وسواهما . وكما امر المؤلف على شفة اكتافيوس :

لعبت بانطونيو ويوليوس حقبة   كما جاء بالمسحور أو راح ساحر

ولكن قيصر لم يكن بالغر الابله فارادها شارة لنصره، لامتاعا للشهوات الدنيئة واحست اللبوءة بنزعته . فحملها كبرياؤها وحبها لعرشها المزلزل على الانتحار .. فعلى شاعرنا ان حاول تبرئتها من عار فجورها، فالتاريخ لن يخدع نفسه، وقد لفظ صاعقة حكمه، واثبته وسيثبته على المدى قاسيا مرا، يدعمه باقوى حجة دامغة هي سيرتها المتهتكة !

ويذهب شاعرنا الى تبرير فرارها من المعركة كل مذهب ويحاول جعله بمثابة حياد، مكتمة مقاصده وذلك زعما بكرها الى الميدان . وقد نهكت اكتافيوس فتضربه الضربة القاضية ولكن اين هي؟ ضاعت المعركة وهي ساكتة كان لم يبلغها خبر؟ اليس في هذا عار وشنار ؟.. ويريد ايضا الدفاع عنها في انها لم ترسل الخبر القاتل الى انطوان بانتحارها .. ولماذا ؟.. ولماذا لاتستحل كليوباترا هذا المسعى، كما استحلت من قبل مآتيها المخجلة الفظيعة مع سواه؟ وهل لعاهر اي رادع خلقي يصدها عن الشائنات ..؟ وان اراد افحامنا ببكائها وعويلها على ضريح انطوان فلانها علمت، كما اشرنا انها فقهت معنى شروط صلح قيصر . فوازنت بين الكفتين وعلمت اي هفوة شنيعة ارتكبت فانتحرت .

ثم يذهب الى اضطرارها انطوان ان يظهر امام جنوده وقواده الرومانيين بمظهر المتافف من روما . ولو كان ذلك ـ وكما اسلفنا ـ اما تعتقد وتوافقني لما سكتوا له ولا ذاقوه كاس منيته صرفا، ولو بين ذراعيها البضتين فانت تعلم ماكان مثل الرومان الشم ليرضوا باهانة وطنهم وخيانته امامهم ومن قائدهم الاعلى! واراد صاحب المصرع ايضا ان «يمصر» انطوان كما مصر كليوباترا لكنه هنا كان تمصيرا مجازيا، اذ ارسل جوابا على لسانه متمما اهانته السابقة لبلاده :ـ
بل وزدت انني مصري ..
ونحن في هذا الموقف نعذره اذ نرى انه لم يرد «التمصر» الصريح ولعل ايراده لهذا القول هو من باب حشو الرواية . وهذا جائز .

●●●

ونكتفي فنقول ان النظرات التحليلية التي ذيلت بها القصة لهي من شر المضحكات المبكيات اذ يظهر بها الاقرار العجيب على تشيد عواطف ومشاعر كليوباترا وعفتها ووطنيتها طبقا لمجرى الشعر لاعلى الحوادث الراهنة . فما اعجبه تاريخا يكون على الشعر . لاشعراً يبنى على التاريخ الصريح! والف رحمة لك ايها التاريخ فليتك لم تكن كي لاتغدو العوبة افكار وغايات اهواء وتخرصات .

●●●

وياليت شاعرنا تدبر ولم يحكم عواطفه الثائرة في حادثات الاجيال . فما العواطف بالتي يستكن اليها في هذه المسائل ولاسيما وهي وطنية . بل ياليت شاعرنا اكتفى بنسج بردة فاجعته ـ كما سبقنا ايضا فاشرنا ـ من حيث هي قصة لاغير، يراد بها مجرد الذكرى لا تاييد للتاريخ «وللتاريخ التخيلي» وليته لم

بعد للاذهان ماحدث في اوروبا العام الفائت حين اراد روستان الابن اعادة ذكرى نابليون الثالث، اذ القى تبعة مقتله على الملكة فكتوريا والحكومة الانجليزية وهي ليست على شيء منه . ولعمري ان لولا تناقضاته غير التعقلية . لما كان ايضا هنالك من اعتراض . ولم يكن لها شيء عدا ماأوردناه في بحثنا في تركيبها وشعرها . وهو ليس بكاسف زهوها وجلالها .

واننا نامل ان يتحاشى فيما يؤمل بعثه من قصص تمثيلية اخرى ـ كما بلغنا ـ مسلكه في المصرع من فسخ ومسخ ابتغاء تاييد قضية زعمتها مخيلته او ابطال اعتقاد رفضته عقيدته، ففن القصص امر والتاريخ امر آخر . نحن لاننكر ان ليس من رواية تمثيلية او قصة مسلية دخلت بين تضاعيفها تاريخيات، بل نشرت على انها تاريخية لم تشوه حقيقة وقائعها او بعضها ولم يماطل فيها شيئا لاباس به من حشو ونسخ ولكن لم يكن مؤلفها على الاغلب يريدها هدفا او ارادة لاثبات ادعاء وتخرصات بل نشد فيها مجرد الذكرى والعبرة .

اذا فمعاندتنا له ليست عن طريق القصة بحد ذاتها بل لصد غاياته وترهاته المقصودة فيها فمن الحمق والغباوة الاعتراض على عبر ارسلت قصصا مهما نال التاريخ فيها من تشويه وتجريح ـ مالم يقصد فيها دعم الباطل ـ فالمبدأ اذا نقاتل لا الفاجعة ذاتها . ونحن ماكنا لنقف منه وقفتنا هذه الاعتراضية لولم يفض شوقي ويقر الى احد محرري المجلات بمقصده التحريفي بغية في وطر نظريته ودفاعا عن كليوباترا المضطهدة في عرفه، ثم مارايناه ايضا في النظرات التحليلية التي ترمي بكل مافيها من قوة وعزم ومضاء في تحليل مذهب المؤلف واعذار تذبذباته الكثيرة وتلونه العجيب الذي لايدانيه تلون الحرباء .. ولكنها صرخة منه جوفاء في وادي الواقف على مجرى التاريخ !

*****

وعليه نختم ان الفاجعة التي اخرجتها لنا قريحة شوقي ـ بغض النظر عن مراميه ـ لهي دليل ناطق على نهضة جديدة في عالم الادب العربي؛ وانها دون منازع ولامحاباة اروع قصة تمثيلية جادت بها قريحة شاعر توا في العربية في نجاة من وطاة غربية . ولهي تقصارة لألاة في جيد الاداب العربية الناهضة، بل اروع الرموز في نهضته . واننا نامل ان تكون فاتحة مباراة بين شعرائنا . ودعوة لهم للجري وراء ارتقاء العربية المطرد؛ لا وراء السراب الخداع وزيادتنا مما لاطائل تحته؛ فتحقق بذلك الامال الذهبية وحبذا بوادرها في القريب العاجل؛ وانا لجهودهم بارتقاب!

فالى الميدان ايها المتنافسون ..! الى الميدان المنصف ...!

بركات (السودان)

ميشيل سليم كميد

قصتان لعثمان سمبيني

◆ ترجمة: رعد عبد الجليل جواد

عثمان سمبيني:

مخرج سينمائي وكاتب، ولد في السنغال عام ١٩٢٣، بدأ حياته صيادا للاسماك ثم التحق بمدرسة للسيراميك وبعد ذلك ذهب الى داكار ليكون سباكا، ومن ثم مبلط طابوق، وميكانيكي متدرب.

بعد الحرب اصبح عاملا في الميناء ومن ثم مسؤولا نقابيا في مرسيليا، وعن تجربته تلك كتب: عامل الميناء الاسود (١٩٥٦) رواية ـ الزوجتان (رواية) ١٩٦٤، ومجموعة قصص قصيرة بعنوان (ندوب القبيلة) ١٩٦٢ ورواية (قطعة الخشب الصغيرة) ١٩٥٧، بالاضافة الى مجموعة من الافلام السينمائية منها فيلم (ايحاء النقود).

وقد ترجمت مجموعة قصصه القصيرة (ندوب القبيلة) الى الانكليزية ونشرت ضمن سلسلة الكتاب الافارقة عام ١٩٧٤.

ونقدم هنا قصتين من قصص هذه المجموعة التي تضم بالاضافة الى القصتين القصص التالية: النبي الكذاب، زوجة بلال الرابعة، مسالة ضمير، الام، ايامها الثلاثة، رسائل من فرنسا، المجتمع، شيبا الجزائري، الارض الموعودة، ندوب القبيلة.

ـ في مواجهة التاريخ ـ

« لو شاهدت ذلك الفيلم، فلن تثق طوال حياتك بامراة»، قالها واحد من الرجال الثلاثة الذين كانوا يقفون خارج سينما مالي الواقعة في منطقة ريبيوز المزدحمة بالسكان، كان الثلاثة يتطلعون في صفوف البشر من الرجال والنساء والاطفال، والذين كانوا يتزايدون في كل لحظة بانتظار دخول السينما. بعيدا عن اضواء دار العرض كان الظلام يخيّم مثل ستار يسدل تدريجيا، وبجانب دار السينما كانت هناك اكشاك تعرض اكواما مصفوفة من المعلبات الغذائية، وتشاهد في الشارع مجموعة من الموسسات يتسكعن جيئة وذهابا في الهواء الطلق، فالجو هذه الليلة ليس خانقا مثل الليلة الماضية، وبين الحين والحين تندفع رائحة نتنة عن اكوام الزبالة المتجمعة امام البيوت نظر الرجل القصير الذي كان يقف وسط الرجال الثلاثة بعمق نحو ملصق الفيلم مرة اخرى وقال: لقد سبق ان شاهدت ذلك الفيلم من قبل، ومن ثم بدا يقرا ببطء (شمشون ودليلة) ثم اضاف، حسنا هل لنا بالذهاب الى البيت ام ماذا؟

اضاف الاخر بتلقائية رافعا حزامه واضعا يده في جيب بنطاله العريض ومتطلعا في الحشد من جديد، لقد سبق لي ان شاهدته كذلك. في هذه الاثناء توقفت سيارة اجرة عند مدخل السينما، لكز الرجل رفيقيه مؤشرا تجاه القادمين الجدد، ترجل من السيارة رجل وامراة يرتديان الملابس الاوربية، كان الرجل يرتدي بدلة من الترلين وثنية الكي الحادة تبدو واضحة في بنطاله، حذاؤه يتلامع في الظلمة، اما قميصه النايلون فقد لونه الدهني، وكان يرتدي ربطة عنق غامقة اللون، نظر حوله كمثل من اعتاد ان يزن الجمع المحتشد وكانت عيناه كئيبتين، اكتشف بالتنشق الرائحة النتنة، دفع لسائق السيارة اجرته واستدار ثانية، اما المراة فقد بدت شابة غير ان وجهها لايعبر عن عمرها الحقيقي، كانت باكتاف عارية متميزة، مثل مظهرها برمته وكانت تضع شالا مصنوعا من الحرير والصوف على كتفيها باهمال، شعرها كان مصففا بطريقة منتفخة، والاقراط تتدلى من اذنيها وتنورتها التي كانت على شكل جرس تلامس ركبتيها.

قال واحد من الثلاثة، انى اعرف ذلك الرجل، انه عبدولاي وهو معلم مدرسة ابتدائية وتلك هي زوجه، انها تدعى سكينيتو. وهي حاصلة على

شهادة جامعية تقنية، في حفل زواجهم تم ذبح ثمانية ثيران وستة عشر خروفا، خلافا للنقود التي تم توزيعها، انهم من نفس منطقتنـا، الرجل بالذات فقد تربيت واياه سوية في نفس المنطقة، انهى الرجل ملاحظاته تلك حينما اصبح الرجل والمراة قريبين منهم. استـدار الرجال الـثلاثة ينظرون نحو المراة وهي تجتازهم وعطرها الفـواح يذكي الجـو، علق احدهم بالفرنسية قائلا بلهجة عدوانية: ما هو الفيلم ياترى؟ ثم بدا يقرا «شمشون ودليلة».

اجابت: نعم، ثم استدارت نصف استدارة باتجاه الحشد، التقت عيناها بـالرجل الذي كـان يعلق، فحدجهـا بنظرة حـادة، امتعضت سكينينـو وتصلبت تقاطيع وجهها.

كان عبدولاي مستمرا في حديثه حينما قال انه فيلم سخيف، لقد سبق ان شاهدته، كان من الافضل ان نذهب الى مكان آخر.

عقب المراة قائلة، الى اين؟ وكانت عيناها تتلامعان بغضب.

من ناحية اخرى كان هناك رجل يتمشى ببط وهو مرتد ملابس فضفاضة اكسبته مظهرا مهيبا، يمشي متبوعا بـزوجية الاثنتـين وخمسة اطفـال صغار.

تساءلت احى زوجيه التي كانت خلفه مباشرة، ما هو الفيلم ياعزيزي؟

اجابها قائلا: لا اعرف، ذلك ما سنعرفه حينما ندخل، احرصي الا احد الا يضيع احد من الاطفال من الاطفال، اجابت الزوجة الثانية وهي تحاذي المراة ذات الشهادة الجامعية التقنية، آمل ان يكون فيه بعضا من الغناء.

اجاب الرجل ذو الملابس الفضفاضـة، انهم يجلبون الافـلام العربيـة والهندية فقط في هذه السينما.

تساءل عبدولاي عندما تجاورته العائلة، حسنا؟

اجابته زوجة بعدوانية، حسنا، اني غير راغبة بالذهاب الى اي مكان آخر، كما هو الحال منذ اشهر عديدة، فانت مشغول بالتـدريس، لا اريـد ان اضيع وقتي مع اصدقائك الذين لا يكفون في احاديثهم حول لعب القمار.

ـ نستطيع الذهاب اذن لمشاهدة البالية الافريقي في نادي الشباب، فهو ليس بعيدا عن هنا

ـ سحقا لك ولاهتمامك بالمسرح، الاتعلم ان ذلك مخصص للبيض فقط. التقت عيناها مرة اخرى بالرجل الذي كـان يعرفهم والذي كـان يسمع حوارهم.

ـ اناخذ التذاكر؟

ـ انا، هل تعنين؟ ثم تساءل بسرعة ماذا نفعل؟

تناهى صوت جلبة مستمرة وصياح وصفير، تدافع النـاس الواقفين في الصف، بدت الاضاءة الظلمة المخيمة على البحر.

قرا عبدولاي مرة اخرى وبصـوت مرتعش (شمشـون ودليلة) ومن ثم اضاف قائلا، ولكنك سبق ان شاهدتيه؟ اجابت، نعم اعلم ذلك، غير اني لاارغب بالبقاء في البيت ليلة السبت، اريد ان اخرج واتمتع.

ـ لكننا نستطيع الذهاب لمشاهدة البالية...

ـ هتفت قـائلة بقوة وبنبـرة ازدراء واستخفاف، آه البـالية، اريد ان اشاهد (شمشون ودليلة)

ـ ولكني لااريد...

ـ انا اريد،

نظرا لبعضها مرة اخرى، استمـرت بـالحـديث بنفس السخريـة، لست قاصرا وسادفع ثمن تذكرتي.

تخطرت في مشيها، لمحت الرجال الثلاثة ينظرون اليها، هممت قائلة، ما اغباهم.

مشت بخفة نحو كشك التذاكر، ولكنها ولهنيهة غيرت رايها وتراجعت، لم يتحرك عبدولاي من مكانه ولكنه كان غاضبا.

ـ حسنا لنذهب، اريد ان اذهب لزيارة والدي.

ـ اجابها، على كل حال كان يتوجب عليك ان تقفي في الصف للحصول على التذاكر، وقد فاتتنا بداية الفيلم الان، كانت في صوته نبرة توسل بالكف عن هذا الخصام.

ـ لا اريد مشاهدة الفيلم، خطت باتجاه الشارع واشارت نحـو سيارة اجرة عابرة صوت محركها يملأ الفضاء.

انتبه عبدولاي لنفسه وتطلع صوب ملصق الفيلم مرة اخرى واخذ يقرا الحروف الكبيرة المكتوبة

ـ الليلة (شمشون ودليلة) فيلم تاريخي ـ بعد ذلك اشعل لفافة وانسّل حيث غيبته الظلمة.

تساءل احد الرجال الثلاثـة بدهشـة واستغراب، لـماذا حصل كـل ذلك بينهما؟

اجابه الاخر، لقد فقدا الموازنة المنطقية

علق الاخر قائلا، تماما مثل هذا البلد.. الذي لم تعد فيه موازنـة.. هل نذهب لمشاهدة الفيلم؟

اجابه الاخر، ان تغير بلدك او زوجك فان ذلك لا يحل اية مشكلة

علق الاخر، لو فكر كل واحد بمثل هذا فـاني اتساءل مـاالذي سيفعله عبدولاي المسكين؟

كرر الاخر سؤاله، حسنا هل نذهب الى البيت ام لا؟

نظر الجميع نحو ملصق الفيلم ومن ثم بداوا يصفرون وابتعدوا.

ماذا لو نذهب للتفرج على لعبة الكره؟ سيكون في ذلك تغير بعض الشيء

«حب في زقاق ترابي»

لم تكن هناك اشارات طريق واضحة، غير ان الجميع يعرفون ذلك الزقاق باسم «الزقاق الترابي»، لقد كان قصيرا لا يزيد طوله عن مائتي يادرة، تقع في بدايته فيلا «مريامابا».

حيث تواجه الشارع العام الذي يخترق المقاطعة.

وقد اكتسبت الفيلا اسمها من اشياء كثيرة، الناظر اليها في موقعها بمدخل الزقاق منتصبة بكبرياء واناقة يلحظ انها مطلية بلونين اصفر وازرق، تحيط بها اكواخ متداعية آيلة للسقوط، مظهرها ريفي، تحتل شبابيكها الرمادية ثلاث غرف كل منها بارتفاع يمتـد من الارض حتى السقف مع صور مؤطرة بالزجاج.

اعتاد الحاج «مار» ان يجلس في الشرفة وينظر الى الشارع بعد صلاة المغرب حيث تنتشر تحته السقوف المختلطة التكوينات، المسطحة، المدببة، العشش والاكواخ. وقد كان سكان الزقاق فخورين جدا بالفيلا غير انهم كانوا يضمرون شعورا بالحقد نحو المستخدم الذي يراقب وبكبرياء من خلال جميع حركاتهم وسكناهم.

اول ما يواجه المرء الى يمين الزقاق كوخ بوروني المائل الى الخارج والمدعم بعوارض خشبية مثبتة في الرمال، مصبوغة بلون احمر حائل بفعل الشمس، ومن ثم تليه حنفية العمومية الموقوفة عن الاستعمال بسبب عدم وفرة المياه فيها (وقد قيل في المقاطعة ان السبب في انقطاع المياه يعود لمعارضة سكان الزقاق ـ عدا الحاج مار ـ لسياسة الحكومة حينما صوتوا بالرفض في استفتاء عام ١٩٥٨، لهذا توجب على سكان الزقاق ان يبحثوا عن الماء ويجلبوه من مكان آخر). يلي ذلك قطعة ارض «بابي هادي» المسورة بقضبان الخيزران والتي تعتبر جزء من مجتمع الزقاق، وقد اغلق هادي المدخل القديم المطل على الشارع الرئيس واقام مدخلا جديدا يفضي الى الزقاق، بجواره يقع سور «آل نيانج» الذين لايزالون حرفة صياغة الذهب التي ورثوها عن اجدادهم والتي اكسبتهم شهرة في الزقاق وكانت النساء تزورهم من مختلف ارجاء المدينة، وقد اعتاد عميد اسرتهم ذي العجيزة الكبيرة والوجه اللحيم والعينين الغائرتين بدون رموش بفعل الكبر، ان يجلس خارج مشغلة يرد على تحيات الجميع عدا الحاج «مار». ثم هناك محل سالف النجار، ذلك النحيل الاسود اللون، الميال الى التسلية والذي لم يكن يكف عن الغناء، حتى ان سكان الزقاق كان يصيبهم القلق فيما لو توقف «سالف» عن الغناء لذا فمنذ ان صمت سالف قيل ان سكان الزقاق ليسوا على ما يرام.

واخيرا وعلى يمين الزقاق وبجوار فيلا «مريامابا» كان يقبع كوخ كبير يخص «ليسا»، الرجل الورع الذي لم يكن ليشاهد خارجا الا والمسبحة في يده، وعلى يسار الزقاق كان يقبع مسكن الام «جراني اتيا» ذو البلاط المنزوع والفتحات التي يختفي فيها الدجاج والبط، وبجواره ثلاثة اعمدة طويلة تستخدم ملجا لطيور القماري التي تملأ الفضاء بصوتها حينما يخيم الظلام حيث تبدو اعشاشها مدلاة مثل كرات سوداء. ثم هناك مكان «مامدو» تاجر الفحم الذي يتراكم الفحم لديه ليشبه التل، ومن ثم نادي الشباب ـ عبارة عن كوخ مكتوب على بابه «مقر الامم المتحدة» ـ يتجمع فيه بعض شباب معظمهم عاطلين عن العمل من دونما ذنب ارتكبوه، ومن خلال الباب تشاهد اكواما من المجلات

وشعارات لعدة دول وصور لرؤساء دول وقادة لاحزاب سياسية من كل مكان في العالم، وحينما يتعب الشباب من المناقشات السياسية يغرقون احزانهم في كاس من الشاي، واخيرا وعلى زاوية فيلا «مريامابا» كان هناك بناء غير مكتمل اعد ليكون مخفرا للشرطة، وحينما يحل المساء يتسابق الاطفال اليه ليستريحوا ويلعبوا باكوام البلاط المتناثرة في الموقع وكان ذلك الشيء هو الاكثر طبيعية في العالم.

ذلك هو الوجه الخارجي المادي للزقاق الترابي، لم يكن هناك شيء يذكر عن البيوت غير ان الناس الذين يعيشون فيه ينتمون الى مختلف الاصناف وهذا ما اعطى الزقاق اهمية، فمرة في كل اسبوع كانت النسوة يتجمعن لتنظيف الزقاق، ومنذ الصباح الباكر يبدان بالتنظيف كل امام باب دارها عندها تشاهد كل امراة تحمل مكنسة صغيرة في يدها وكانهن يتجمعن لاداء رقصة ما، يتقدم الرتلان ثم يلتقيان في منتصف الزقاق ومن ينقسمن الى مجموعات صغيرة ويبدان التنظيف حتى حدود الشارع الرئيس وكانهن موجات صغيرة متدافعة، بعد ذلك يحفرن لدفن الاوساخ فيها، ارضية الزقاق كانت من الرمال الناعمة التي لاتتفتت بالسحق، لذا وربما لهذا السبب فان الزقاق كان يبدو نظيفا مما جعل ساكنيه يسمحون بفخر لجيرانهم من الازقة الاخرى باقامة احتفالات قرع الطبول واحتفالات ولادة النبي في زقاقهم.

لقد كان زقاقا صغيرا هادئا، وهو الوحيد من بين ازقة المدينة المتميز بوحدة قاطنيه وتكاتفهم ورغم ذلك فان حادثة عامة واحدة شائعة جدا في عصرنا الحاضر وضعت نهاية لهذه الحالة الاجتماعية القائمة... لم يكن سكان الزقاق من مروجي الفضائح ولكنهم لم يكونوا يثقون يكونوا يثقون احدهم بالاخر، وهذا سبب المشكلة، في الزقاق كانت تعيش فتاة تدعى «كاني»، الابنة الكبرى للحاج «مار» من زوجته الثانية، ذات جمال موصوف في ارجاء المدينة، والذي اصبح موضوعا مفضلا لعدد من الاغنيات بين الشباب من رواد «مقر الامم المتحدة»، وحينما تكون عائدة من السوق وزبدية اليقطين الجافة على راسها يتبدى عنقها الرشيق الملتوي واكتافها الناعمة بارزة من خلال قفطانها المصنوع من الموسلين وهي تتخطر بخطوات ثابتة تجعل الرجال في الزقاق يستديرون ليسمعوها كلمات الغزل، عندها تبتسم لتتبدى اسنانها البيضاء الصغيرة. لم تكن هناك اسرار في الزقاق الترابي، غير ان احدا لم يكن يتحدث بالرغم من ان الجميع يعرفون ان «كاني»، «تحب»، «بورو»، ابن تاجر الفحم، كان بورو شابا صغيرا خجولا وهو عازف ماهر على القيثارة واحيانا كان يترك مجلس الشباب في «مقر الامم المتحدة»، مستجمعا شجاعته ليذهب للعزف تحت شبابيك فيلا «مريامابا»، وحينما يصادف ان تلتقي عيناه بعيني «كاني»، يتصاعد الدم الى الوجوه بدفقات حارة تتسرب من اصابع القدمين عبر الشرايين معطية اياهم حرارة وسخونة اكثر اي شيء آخر.

كان سكان الزقاق بسطاء ساذجين يحبون هؤلاء العاشقين، ذلك انهم يذكروهم بشبابهم وكان من الواضح انهم يباركون هذه العلاقة من خلال صمتهم التآمري، وهم يؤمنون انه من المستحيل الوقوف بوجه العشاق، لذا كانوا يخططون بسرية للاحتفال بزفاف هؤلاء العاشقين على طريقتهم، وكثيرا ما كانوا يسالون «كاني» حينما يلتقونها، كيف احوال بورو

ويسالون «بورو» حينما يلتقونه، كيف احوال «كاني»؟

عندما يعود بورو ، من عمله في الساعة السادسة مساء وحالما يصل محل «بورتو» صوب الفيلا، يمسح جميع النوافذ بنظره، وكانت «كاني» تعلم بموعد رجوعه لذا تقف في احداها. كان الجميع على علم بسرّ هذين الاثنين وطريقة تحياتهم واتصالهم ببعضهم، فحالما يدخل «بورتو» الزقاق تتجه العيون جميعها الفيلا، لكن العاشقين كتومان جدا وكذلك سكان الزقاق، وفي النهاية تبدد القماري هذا الصمت بلغتها العجماء، وفي المساء بعد صلاة العشاء حينما يكون الجميع جالسين خارج بيوتهم والظلام منسدل يجلس بورو في زاوية مظلمة يعزف على قيثاره، عندها تكون «كاني» جالسة مع ابويها امام الفيلا سارحة بافكارها.

ان الزقاق معروف ومشهورة وقد ورد ذكره في العديد من الاغنيات على لسان

عدد من المغنين الشعبيين حيث ان الحاج «مار» كثيراً ما كان يدعو القصاصين الى مسكنة وبالرغم من ان حكاية حب (كاني) و بورو على كل لسان، فان العلاقة بينهما لم تكن تزيد عن نظرة مختلسة خجلاء معها نغمات القيثارة.

في احد الايام شاهد سكان الزقاق رجالا مهيبين ذوي مناصب حكومية رفيعة قادمين الى الزقاق بيتهم اكثر من وزير والعديد من السكرتيرين المتقدمين وعدد آخر من الناس، ذهب الجميع الى بيت الحاج «مار» حيث بقوا طوال النهار في اكل وشرب، كرروا الزيارة اكثر من مرة، وفي كل اسبوع كانت تعد حفر امام الفيلا حيث تشاهد خراف يتم شوائها على نيران اخشاب تشتعل، وكانت هناك دائما سيارات رسمية تتوقف عند مدخل الزقاق، سيارات كبيرة وفارهة.

اما الشعور الاعتيادي لرواد «مقر الامم المتحدة» فقد كان الغضب والحنق، لذا فقد ايدوا «بورو» اما الاخرين الذين كانوا يراقبون الامور فقد صمتوا كعادتهم.

وفي كل يوم وعند الساعة السادسة مساء تبقى عيونهم مثبتة في الارض، لم تعد تسمع الحان القيثارة في الاماسي. مر شهر وصمت مقيم في الزقاق واختفى «بورو». بعد ثلاثة اشهر لم تعد «كاني» تشاهد (وقد قيل بعد اختفاء العاشقين تمت زراعة شجرتين). بعد ذلك لم يعد الزقاق الترابي مفخرة المقاطعة برمتها، تراكمت الاوساخ فيه، والنساء اصبحن يرمين الازبال عند فيلا «مريامابا» والسكان اولئك الذين لم يكونوا يحلفون ابدا اصبحوا بذيئي اللسان، هاجر الشباب ليسكنوا في اماكن اخرى ولم تعد تسمع التراتيل الدينية ولا قرع الطبول بعد في الزقاق.

لقد اصبح الزقاق اكثر الاماكن حزنا في العالم.

والان وانا ادور واطوف في داكار اتساءل لم لَمْ تكن المدينة برمتها تحت سيطرة هذه اللعنة؟

■■■■■

في اعدادنا القادمة

≶ دراسات

عودة الى كافكا ـ بديعة الامين

بين الادب والموسيقى: فنون الشرق والغرب ـ اسعد محمد علي

البناء الفني بين الابداع والنقد ـ حسين عيد

في نقد الترجمة: مراسلات ـ ترجمة د. حياة شرارة

فلوبير والجملة ـ رونالد بارت ترجمة: د. عبد العزيز المطلبي

حديث الصباح والمساء ـ د. نبيل حداد

البطل المغترب في الرواية ـ د. صبري مسلم

مسرح آرتو ـ مارتن اسلن ـ ترجمة: سعيد احمد الحكيم

≶ تجارب .. وذكريات

عبد الله نيازي ـ رحلتي مع القصة

د. عبد الحميد ابراهيم ـ سور الصين الجديد

الشعراء يركبون الموجه ـ عن البريكان ـ كاظم نعمة التميمي

≶ شعر

كتاب حمدة: نص الوحشة ـ محمد القيسي

≶ حوار

ـ مع مهدي عيسى الصقر ـ ياسين النصير

ـ مع فؤاد كامل ـ حسب الله يحيى

ـ مع داج سولستاد ـ د. صبري حافظ

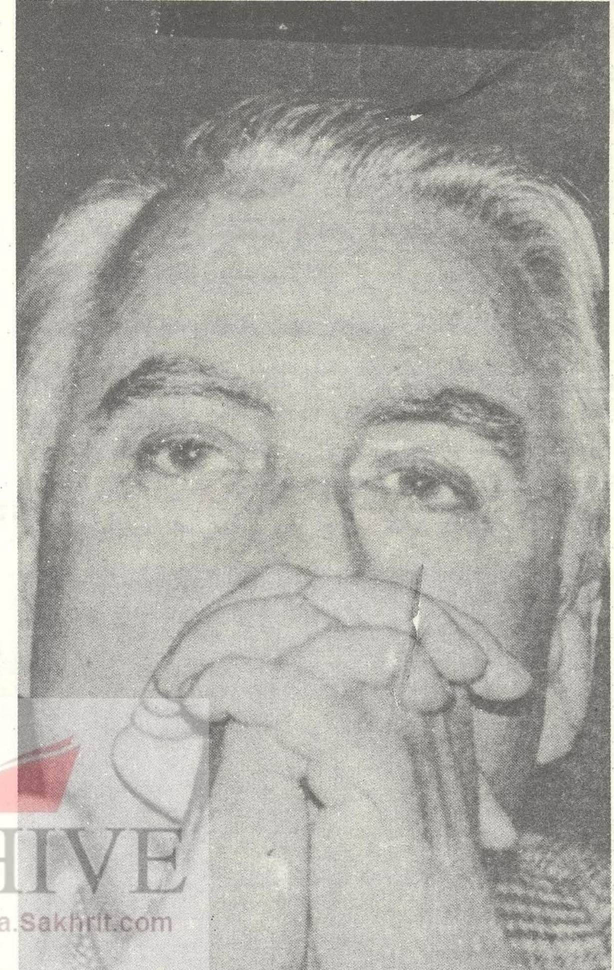
≶ متابعات وعروض

تجربة المنسي قنديل ـ د. صبري حافظ

أساتذتي ومقالات اخرى للطاهر ـ عبد المطلب صالح

مصداقية الرؤية عند بهاء طاهر ـ عبد الرحمن أبو عوف

الحافات لمحمود جنداري ـ د. شاكر عبد الحميد



رولاند بارت

رولاند بارت يكتب في رولاند بارت

ترجمة : د . عزيز يوسف المطلبي

○ فاعل / منفعل

هناك ، فيما يكتب ، نصّان . فالنص الاول منفعل ، يحركه السخط والمخاوف وردود غير منطوقة وماليس بالخطير من جنون الاضطهاد ويحركه دفاع [المرء] والمشاهد . اما النص الثاني فهو نص فاعل تحركه اللذة ، غير ان النص الاول يصبح فاعلاً ، ايضاً ، حين يكتب ويُصحح ويعدل ليلائم حقيقة الاسلوب ، فيفقد ، بذلك ، جلده المنفعل الذي لايعيش إلا في هيئة رقع (فيما لايكون غير [مكونات] معترضة) .

...(٢)

○ العربة «المقطورة»

كان هناك «ترام» ، ابيض اللون ، يتحرك مابين بيون وبيارتز ، تربط به ، صيفاً ، سيارة مفتوحة هي عربة «مقطورة» . وكان كل امرىء يود ان يركب تلك السيارة . فالمنظر والحركة والهواء النقي تمتع ، كلها ، المرء ، في أوان واحد ، وإن لم يكن هناك شيء في الريف . لم يعد هناك ، في هذه الايام ، «ترام» أو عربة «مقطورة» والرحلة من بيارتز هي كل شيء عدا ان تكون لذة . ليس معنى هذا ان نرفد الماضي بزخرف «اسطوري» أو ان نعبر عن ندمنا على شباب ضائع بان نتظاهر بالندم على «ترام» . ومعنى هذا ان فن العيش لايملك تاريخاً . فهو «لايتطور» كما ان اللذة التي تختفي ، تختفي ، الى الابد . فليس هناك مايعوضها وتأتي لذات أخرى لاتحل محل شيء ما . ليس هناك من تقدم في اللذة وليس هناك من شيء سوى «تحولات» .

...

○ ولو لم أكن قد قرأت

و[ماذا يحدث] لو لم اكن قد قرأت هيغل أو اميرة كليف أو ليفي شتراوس في العزيزات أو صنديد - اوديب ؟ يحيا هذا الكتاب الذي لم اقراه بل الكتاب الذي قيل لي عنه كثيراً قبل ان يتسع وقتي لقراءته (وهو مايوضح سبب اخفاقي في قراءته) .. يحيا بالدرجة ذاتها التي تحيا بها الكتب

الأخرى . فله وضوحه وله مايفعله جديراً بالذكر وله صيغة . فعله . افلا نملك ما يكفي من الحرية لنتلقى نصاً من غير ماحرف ؟

(الكبت : ستكون هزيمة فادحة الثمن لمدرس فلسفة او لمفكر ماركسي او لمختص في بتاي ان لم يكن قد قراهيغل° ولكن فيما يخصني ، اين تبدا «واجبات، قراءتي ؟) .

يوافق المرء الذي يجعل من الكتابة مراساً ، يوافق ، فيما يكفي فرحاً ، على تقليل او تحويل خبرة افكاره ومسؤوليتها (على المرء ان يغامر بهذا الأمر فيما يستخدمه اعادة من نبرة . بقوله : مايعنيني من ذلك ؟ افلا املك ماهو جوهري ؟ » في الكتابة هناك لذة الخمول التي هي يسرّ ذهني «معين، كما لو كنت اقل اكتراثاً بغبائي ذاته حين اكتب ، لاحين اتحدث (ماأكثر مايكون الاساتذة اذكى من الكتاب) .

....

○ ماهو التاثير ؟

يتضح في مقالات جديدة «تطور، موضوع الكتابة (متحولاً من «اخلاقية، الالتزام الى «اخلاقية، الدال) و «يتطور، الدال على تسلسل المؤلفين الذين يعنى بهم . لكن مايغري ليس المؤلف الذي اتحدث عنه بل مايقودني الى ان اقوله فيه . فانا اوثر في نفسي باذنه . فما اقول فيه يجبرني على ان افكر بالقدر ذاته في نفسي (او انه يجبرني على الا افكر بهذا القدر) ، الخ .. ولذلك يجب ان يكون هناك تفريق بين المؤلفين الذين يكتب المرء فيهم والذين لن يكون تاثيرهم طارئاً على مايقوله المرء فيهم او سابقاً والمؤلفين (وهو مفهوم اشد «كلاسية») الذين يقراهم المرء . ولكن ماذا ياتيني من المجموعة اللاحقة ؟ نوع نت الموسيقى وشخير حزين ومايقرب من لعبة كثيفة تتكون من تغيير حروف الكلمات (لقد ملأ راسي نيتشه الذي كنت اقراه ، توا ، ولكن ما اردته وماكنت اسعى إلى ان اجمعه هو اغنية من الجملة الافكار : سيكون تاثيرها «عروضياً» ، خالصاً) .

....

○ احب ولااحب

احب «السلْطة، والجبن والفلفل الحلو والمرزبانية [3] ورائحة التبن الذي حش حديثاً (لم لا يصنع من له انف مثل هذا العطر) والاوراد ونبات البيوني [4] وعطر الخزامى والشامبين وما يعتنق على نحو رخو من اراء سياسية الجعة المفرطة في البرودة والوسائد الممهدة والخبز المحمص وسيكار هافانا وهانديل والمشي البطيء والكمثرى والخوخ الابيض واثمار « الكرز، والالوان والساعات واقلام الكتابة ،جميعاً والحلوى والملح الخشن والروايات « الواقعية » وآلة «البيان » ، والقهوة وبولوك وتومبلي الموسيقى الرومانسية كلها وسارتر وبريخت وفيرن وفورير وايزنشتاين والقطارات ونبيذ ميدوك وان املك نقوداً معدنية واحب بوفارد وبيكوشيه والمشي في اخفاف في ازقة جنوب غرب فرنسا وانعطاف ادر Adour وهو يرى من بيت الدكتور واخوة ماركس والجبال ترحل عن سالامانكا في الساعة السابعة صباحاً .

ولا احب « البوميرنين، الابيض والنساء في سراويل فضفاضة وازهار ابر الراعي «والغرين، وآلة «البيان، القيثاري وميرو وحشو الكلام والكارتون المتحرك وارثر رونشتاين «والفيلات، ووقت ما بعد الظهر وساتي وبارتوك وفيفالدي والاتصال بالتليفون «وجوقات، الاطفال و «كونشيرتو، شوبان والحركات «البرغندية، ورقصات عصر النهضة و «الارغن، ومارك انطوان شاربونيته وابواقه وطبوله والمشاهد السياسية الجنسية و «المبادرات، والاخلاص وماهو «تلقائي، والامسيات مع من لااعرفهم الخ .

أحب ولااحب «لايهم، هذا احداً وليس له معنىً ، فيما يبدو ، غير ان هذا كله يعني ان جسدي لايشبه جسدك . ولذلك تظهر فيما هو (فوضوي) من رغوة الاذواق وانتقائها وهي نوع من بريق كسول تظهر ، تدريجياً ، صورة اللغز الجسدي ، مبتغية التوطؤ او التهيج . هنا يبدأ ارهاب الجسد الذي يجبر الآخرين على ان يصبروا عليّ «لبرالياً» وان يظلوا صامتين ومؤدبين اذ يجابههم ما لايشتركون فيه من لذة اوبعد ان (تزعجني ذبابة فاقتلها . فانت تقتل مايزعجك . فإن لم اقتل هذه الذبابة فقد يكون ذلك نابعاً من «لبرالية، خالصة . انني «لبرالي، لكي لااكون قاتلاً) .

○ من الكتابة الى الاعمال الكاملة

احبولة الافتتان هي ان يوحي الكاتب انه راغب في النظر إلى مايكتبه بوصفه عملاً ، بوصفه «مجموع الاثر، oeuvre وان يتحرك مما هو «عارض، في «كتاباته،

الى انتاجه المتكامل والمقدس الذي يجاوز الخبرة أو المعرفة . ولقد اصبحت الان ، كلمة «آثار» [الاعمال الكاملة]جزءاً من «ذخيرة» ـ الصورة .

وعلى المرء في مجتمعنا التجاري ، ان يكونّ ، اي عليه ان يكمل احدى السلع . واذ اكتب ، فالكتابة ، في كل لحظة ، تُسطح بفعل ذلك ، وتبتذل يجعلها «العمل» الذي يجب ان ترفده ، اخيراً ، يجعلها شيئ آثماً . كيف نكتب وهناك الشراك التي نصبتها ، جميعاً ، صورة العمل مجتمعة ؟ على نحو اعمى ، حقاً . ففي كل لحظة من الجهد وانا أضيع وأُذهل وأُساق ، لااستطيع الا ان اقول لنفسي «فلنمضي قدماً» ، الكلمات التي تنتهي لاسبيل الى الخروج NO EXit ، كتاب سارتر . الكتابة هي ذلك اللعب الذي ادور به حولي ، بقدر ما استطيع في مكان ضيق . واذ اكون محصوراً ، فانني اكافح بين ما يلزم من «هيستريا» لكي اكتب و «ذخيرة» ـ الصورة التي ترعى بؤرة الاتصال الاجتماعي (ورؤيته) تسيطر عليهما وتنقيهما وتبتذلهما و(تشغرهما) وتصححهما وتفرضهما . فمن جهة أُريد ان أُشتهى ، ومن جهة اخرى ، لااريد ذلك : اي انني اريد ان اكون ذا (هستريا) وذا وسواس في اوان واحد لكنني كلما اقتربت من العمل ، يتعمق هبوطي نحو الكتابة وادنو من عمقها الذي لايطاق ، فتظهر صحراء . وهناك يحدث ـ فيماهو مميت وممزق ـ ضرب من خسارة الود . فلا اشعر ، بعدها ، انني اتودد (الآخرين ونفسي) . وانه لفي نقطة التماس هذه بين الكتابة والعمل حين تظهر الحقيقة الصلدة لي : [حقيقة انني] لم اعد طفلاً وإلا افما اكتشفه هو ممارسة اللذة ؟

....

○ كتب متخيلة

(هذه الافكار من حقب مختلفة) : «يوميات» الشهوة (سجل الشهوة اليومي في حقل الواقع) ،الجملة («ايدلوجية» الجملة وشبقها) ، بلادنا فرنسا اساطير اليوم أو على نحو افضل ، هل انني سعيد / لاسعيد في ان اكون فرنسياً ؟ الهاوي (كتاب يسجل مايحدث لي حين ارسم) ، علم لغة الرعب (ذو قيمة فيما يخص حرب المعاني) ، الف من الصور الخيالية (ان يكتب المرء مايتخيله ،لاما يحلم به) ، علم اسباب امراض المفكرين («مهم» تماماً مثل سلوك النمل) ، خطاب الشذوذ الجنسي خطابات الشذوذ الجنسي أو ، ثانية ، خطاب «الشذوذات» الجنسية) ، «دائرة» معارف الغذاء (علم الجدال المنطقي والتاريخ ، والاقتصاد ، والجغرافية ، واهم من ذلك ،علم الرمز) ، حياة اناس لامعين (اقراسيراً ذاتية كثيرة واجمع سمات معينة وبايغروفيمز كما فعلت في كتابة «ساد» وفورير) . مجموعة المتكرر البصري (رايت رجلاً من شمال افريقيا يرتدي ملابس داكنة ويغازل فتاة شقراء تجلس في مقهى وهو يتابط جريدة اللموند) ، الكتاب / الحياة (ان تاخذ كتاباً (كلاسياً) وان تربط كل شيء في الحياة به ، بنحو عام من الزمن) ، حوادث (نصوص صغيرة وكاتبو السطر و «الهايكو»[7] haiKu ومجموعة رموز «وتوريات» وكل ما يسقط كما تسقط الورقة) ، الخ ...

○ الصبيدح[8] وحبره

انني اكتب هذا ، يوماً بعد يوم ، والصبيدح يستمد ويدون وينتج حبره . انني أحكم ربط ماعندي من نسق ـ الصورة (لكي احمي نفسي وفي الوقت عينه لكي اقدمها) .

انى لي ان اعرف ان الكتاب قد انتهى ؟ وبكلمات اخرى ، فالمسالة ، كما هي الحال دائماً ، مسالة توسع في اللغة .لكن الاشارات تتكرر في كل لغة ونفضل تكرارها تنتهي إلى اشباع مفردات اللغة ـ اي الى اشباع العمل . وبعد ان اكون قد نطقت مادة هذه الاجزاء المبعثرة بضعة شهور ، فما يحدث لي ، تبعاً لذلك ، يُرتب ، تماماً ، على نحو «تلقائي» (من غير ماقسر) يعنونه ما تفوهت به من كلام .يُنسج «التركيب» ، تدريجياً ، وهو اذ يخلق نفسه ، «يُمغنط» ، على نحو متعاظم . وهكذا ، يكوّن لنفسه ، من غير ما خطة اضعها بنفسي ، «ذخيرة» محدودة وسرمدية ، «ذخيرة» اللغة . وفي لحظة معينة ، لايمكن ان يكون هناك تحول مضاف عدا ذلك الذي وقع للسفينة اركو Argo . استطيع ان «اتعهد» الكتاب زمناً طويلاً جداً بان اغير ، تدريجاً كل جزء من اجزائه المبعثرة .

○ كتاب متخيل في الميل المفرط الى الجنس

يجيء الى (شقتي) زوجان ويجلسان فيها . المراة شقراء تجملها المساحيق وتضع على

عينيها «منظرة» معتمة وتقرأ مباراة ـ باريس . في كل اصبع من اصابعها خاتم ويخالف لون كل ظفر في يديها لون جاريه ويشير ظفر الاصبع الوسطى وهو ظفر قصير ، لونه قرمزي غامق ، يشير ، على غوبين ، الى اصبع «الاستمناء» . من هذا اي من هذا السحر الذي يلقيه الزوجان علي حتى انني لااستطيع ان اصرف عيني عنهما ـ تاتي فكرة كتاب (أو فلم) لايكون فيه ، على هذا النحو ، شيء سوى السمات الجنسية الثانوية (لاشيء اباحي) وهو كتاب يفهم المرء فيه (يحاول ان يفهم فيه) «الشخصية» الجنسية التي تخص كل جسد وهي ليست جمال ذلك الجسد بله جاذبيته الجنسية وانما السبيل التي يسمح فيها ، من فوره ، كل ميل عارم الى الجنس ، ان يقرأ . ذلك بان الشقراء الشابة ذات الاظفار المهرجة وزوجها الشاب ذا السراويل الضيقة والعيون الدافئة ، ذلك بان هذين الزوجين كان يلبسان ميلهما الجنسي المفرط ، بوصفهما زوجين كما يتدلى وشاح الرغبة من عروة السترة (الميل المفرط الى النشاط الجنسي والجدارة بالاحترام يصدران من صفة «الاظهار» ذاتها وقد ملأ الميل الجنسي الواضح كما يقرأه ميشيل ، يقينا) «الشقة» بكتابة لاتقاوم ، هي اشد توكيداً من «اي» سلسلة من سلاسل الغنج الكثير .

○ الاثارة الجنسية

يرجع مايقوم به الجسد من اثارة جنسية (وهي ليست مجاله) ، فيما يخالف الميل الجنسي الثانوي ، الى انه يمكن ان نميز (ان نتخيل) في هذه الاثارة الممارسة «الشبقية» التي يخضع المرء لها هذه الاثارة الجنسية في الفكر (انني اتصور هذه الممارسة المعينة ، على وجه التحديد ولا اتصور ممارسة أخرى) . وقد يقول المرء ، فيما يشبه ذلك ، ان هناك جملاً «جنسية» ، يميزها هذا المرء داخل النَص ، جملاً تقلق بما لديها من عزلة ، كما لو كانت هذه الجمل تملك الوعد الذي قدمه لنا ، نحن القراء ، التمرين اللغوي وكما لو كنا نبحث عنها بفضل اللذة التي تعرف ما تريد .

.....

○ بعدئذٍ

عنده نقطة ضعف في تقديمه «مقدمات» وفي تقديمه صوراً تخطيطية وعناصر مؤجلاً الكتاب الحقيقي الى مابعدئذٍ ولنقطة الضعف هذه اسم بلاغي هو التوقع polepsis (ناقشه جينيت مناقشة حسنة) .

فيما ياتي بعض من هذه الكتب المتصورة : تاريخ الكتابة (الادبية) وتاريخ البلاغة وتاريخ اصل الكلمات وعلم اسلوب جديد وفن جمال اللذة النصية Textual وعلم لغة جديد وعلم لغة القيمة وبيان مفصل بلغات الحب ورواية مبنية على فكرة روبنسن كروسو متمدن وبحث في «البرجوازية الصيرة» وكتاب «عن فرنسا عنوانه ـ على وفق اسلوب «مشليه»[9] بلادنا فرنسا الخ

لاتقدر هذه «المشاريع ، التي تسبق ، على وجه عام ، كتاباً جامعاً ومسرفاً ، يحاكي «نصب» المعرفة العظيم محاكاة ساخرة ، لاتقدر الا على ان تكون افعال خطاب يسيرة («توقعات» ، حقا) . فهي تعود الى الصنف المعوق ، غير ان التعويق الذي هو انكار الواقع (انكار مايمكن تحقيقه) ليس اقل حياة من ذلك كله . فمشاريع الكتب هذه تعيش وهي لاتهجر ابدا . واذ تكون معلقة تستطيع العودة الى الحياة في كل لحظة او ، في الأقل ، تحقق نفسها ، فيما يشبه اثر الاستحواذ المتواصل ، جزئياً وعلى نحو غير مباشر ، بصفتها ايماءات ، لفجوى الموضوعات وبالاجزاء المبعثرة والمقالات ، ثم ينتج تاريخ الكتابة [الادبية] (الذي وضع في عام ١٩٥٣) ، بعد عشرين عاماً ، فكرة «حلقة دراسية» عن تاريخ الخطاب الفرنسي . لكن علم لغة القيمة ينظم هذا الكتاب ، ذاته . «تمخض الجبل فولد فارا . يجب ان يقلب هذا المثل المزدري الى معنى «موجب» . فليس الجبل بالشيء المفرط في كبره ليصنع فاراً .

لايصنف فورير كتبه بوصفها شيئاًعدا عن كونها بشائر كتابه الكامل ذلك الذي سينشره بعدئذٍ (سيكون واضحاً تماماً ومقنعاً تماماً وغنياً في تعقيده تماماً) فدليل

الكتاب هو احدى المناورات المعوقة التي تتحكم بالباطن من طوبانا [مدينتنا الفاضلة] . انني اتصور فاخترع فازخرف واصقل الكتاب العظيم الذي لااقدر عليه . انه كتاب التعلم والكتابة وهو نظام كامل وهذه الانظمة ، جميعاً ، في الوقت عينه . وهو خلاصة الذكاء واللذة كما هو كتاب منتظم ورقيق ، متآكل وهادىء الخ (هنا رغوة صفات ابي تفجر «ذخيرة» الصورة) . وباختصار ، يملك هذا الكتاب صفات بطل في رواية باجمعها . انه الكتاب القادم (المغامرة) وانا ابشر بهذا الكتاب الذي يجعل مني ما اكونه من يوحنا المعمداني . انني اتنبأ وانني اعلن .

فإن كان يتنبأ بكتب يكتبها (تلك التي لم يكتبها) فذلك لانه يؤجل مايضجره الى مابعدئذ او انه يريد ، فيما هو احرى ، ان يكتب ، تواً ، مايبهجه ان يكتبه ولايكتب سواه . فما يجعله يريد اعادة الكتابة في ميشيل Michelet هي تلك الموضوعات «الحسيّة» ، القهوة والدم والليف والحنطة الخ . وهكذا يكونُ المرء لنفسه ، نقد موضوع ولكي لايغامر المرء بهذا النقد نظرياً فيما يخالف مدرسة اخرى - تاريخية (سيرية) الخ . فالخيال اشد انانية من ان يكون «جداليا» ، يعلن المرء انه لايُعنى باكثر من مقدمة نقد وان النقد «الحقيقي» (الذي يصدر من الآخرين) سيجيء بعدئذٍ .

واذ تكون في ضيق من الوقت ، دائماً ، (او انك تتصور نفسك كذلك) واذ يحاصرك مايميت ويؤخر ، فانك تستمر تزعم انك ستخرج من ذلك بان ترتب ما عليك ان تفعله . فتضع «البرامج» والخطط و «التقاويم» ، وتلك حالة موت جديدة . فما اكثر «البيانات» التي تفصل ماعليك ان تنجّزه من مقالات وكتب «وحلقات دراسية» ومن فصول تدرسها ونداءات «تلفون» ؟ والحق انك تستشير ، ابداً ، قصاصات الورق الصغيرة هذه ، اذا ما عُرف ان ضميرك المعذب قد امدك بذكراة ممتازة فيما يخص « التزاماتك» كلها . لكن مالايقبل الكبت هو انك تمدد الوقت الذي يعوزك بتسجيل ذلك العوز . ندعو هذا «إلزام البرنامج» (الذي يتكهن المرء ، من فوره ، بطبيعته الجنونية المعتدلة) لاتغطى منه الحالات ولايعفى ماهو مجتمع ، فيما يبدو . كم يبدد من الوقت في وضع البرامج ؟ وبما انني اتوقع ان اكتب مقالاً في ذلك ، فإن فكرة «البرنامج» ذاتها تصبح جزءاً مما املكه من «الزام البرنامج» .

والآن فلنقلب هذا كله . فقد تكون الكتابة ذاتها هي هذه «المناورات» المعوقه وهذه «المشاريع» التي تتقهقر بلا توقف . فليس العمل ، قبل كل شيء ، الا كتابا هامشياً (التعليق الموقت) الا عملاً انياً ، يغدو ، بكونه لم يكتب ، هذا العمل نفسه . فلم يكتب بروست وفورير شيئاً ، ابداً غير هذا «الدليل» والعمل ليس ، بعد هذا ، شيئاً ضخماً . فهو قضية يشبعها كل امرىء كما يهوى وكما يستطيع ذلك ، فانا اضفي عليك مادة معنى محددة لتلقي نظرة عجلى عليها كما يفعل «ابن مقرض»[١٠] . والعمل ، اخيراً ، تمرين مسرحي وهذا التمرين ، كما في احد افلام ريفيت ، شيء مهيب وغير محدد يتشابك «والتعليقات» و «الحواشي» وينبعث مع مسائل اخرى . فالعمل ، بكلمة واحدة ، تشابك ، «صيرورته» هي الدرجة ، اي الخطوة ، [خطوة] السلّم الذي لايتوقف ، ابداً .

١٩٧٥

from Ronald Barthes by Ronald Barthes

الهوامش

١ - (هامش الكاتب) رولاند بارت يكتب في رولاند بارت ، ترجمة ريجارد صعود (نيويرك ، هل ووانغ ، ١٩٧٧)

٢ - (...) تعني «طفرة» فيما اقتبسه المحرر من النص

٣ - حلوى مصنوعة من السكر ومسحوق اللوز وزلال البيض

٤ - نبات احمر الزهر وقد يكون لون الزهر قرنفلياً او ابيض .

٥ - «تحرر» .

٦ - (شكل) شعري غير مقفى من اصل ياباني يتكون من ابيات ثلاثة

٧ - (يعني بارت بما يصوغه من هذه الكلمة الجديده : اصغر وحدة لكتابة السيرة الذاتية .

٨ - حيوان بحري هلامي يؤكل .

٩ - «دليل» سياجي شهير

١٠ - حيوان شبيه «بابن عرس» يصطاد «القوارض» .



١٩٢٨ ـ ولد في (باب السيف) الكرخ ـ بغداد

١٩٤٦ ـ نشر اول قصة قصيرة بعنوان (احياء واموات) في جريدة الكرخ

١٩٤٧ ـ فتح له (ستديو) للخط والرسم والنحت والتصاميم

١٩٥٦ ـ شارك في معرض (نادي المنصور) بلوحة واحدة بعنوان (دراسة)

١٩٦٧ ـ اصيب بمرض عضال اقعده عن العمل في (الاستديو) ولكنه واصل العمل في منزله .

١٩٧٨ ـ شارك في معرض سنوي اقامته دائرة الفنون التشكيلية بتمثال واحد بعنوان (مقاتل)

وقد عرض تلفزيون بغداد افلاماً قصيرة عن تجربته الفنية منها فيلم قصير عرضه برنامج المجلة الثقافية تحت عنوان (يحيى جواد فنان في الظل)

ب ـ حديث تلفزيوني في نفس البرنامج تحت عنوان (هل هنالك ازمة نقد في الفنون التشكيلية)

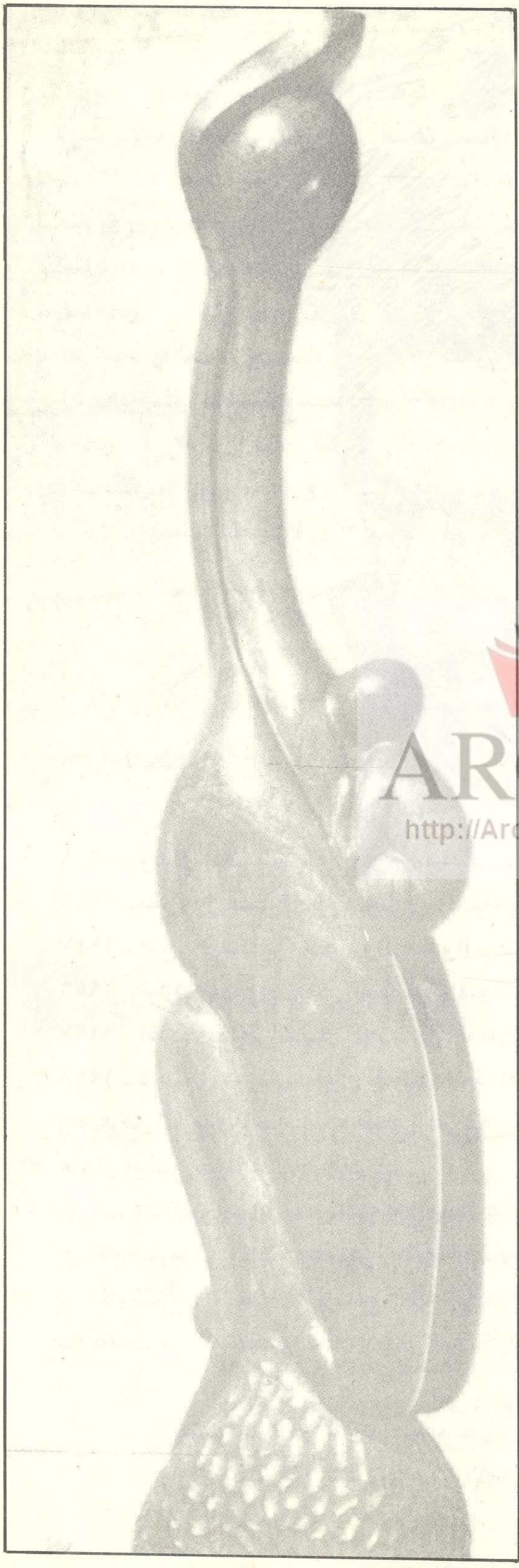
ج ـ فلم تلفزيوني وثائقي بعنوان (حكاية للمدى) كتب نصه رياض قاسم وأخرجه بسام الوردي .

د ـ لقاء تلفزيوني مطول في برنامج (سيرة وذكريات) من اعداد ابتسام عبدالله .

كما نشرت له الصحف والمجلات العراقية لقاءات ومقالات نقدية واستعراضية واخباراً صحفية منذ عام ١٩٦٦ ولحد الان .

١٩٨٤ ـ نال تكريم الرئيس القائد صدام حسين، بعد ان تشرف بلقاء سيادته اثر المعرض التكريمي الذي اقامته له وزارة الثقافة والاعلام في تشرين الاول ١٩٨٣ وضم لوحاته ومنحوتاته .

١٩٨٨ ـ ٢/١٣ الوفاة



يحيى جواد : الكلمة بمواجهة الموت

قبل أعوام جاءنا الزميل الشاعر عبد المطلب محمود ببضع حالات كتبها يحيى جواد - القاص والخطاط والنحات والشاعر - وهو على فراش المرض يعاني شللاً أقعده وحدد حركته .. وعندما نشرت (الحالات) وقرأها يحيى جواد : أزعجه أن يجد فيها بعض الأخطاء المطبعية غير المقصودة فأوصل عتابه إلينا وانزعاجه من خلال عبد المطلب الذي تأسف لان يحيى لن يستمر في نشر أوراقه في (الاقلام) ...

كنا ننظر إلى ذلك آسفين .. لكننا أكبرنا في يحيى جواد قلقه . كان ذلك بالنسبة لنا تعبيراً عن تعلّقه بما يكتب دون أن ندري بعد بأن الكتابة كانت نافذته الوحيدة إلى العالم بعد أن انسحب إلى سريره بسبب المرض .

في السنوات التالية علمنا أن يحيى جواد عاد إلى الكتابة ومزاولة النحت بأدوات كان يبتكرها أو يكيفها لتستجيب ليده المشلولة . وذات مساء حيث نسينا يحيى جواد أو غفلنا عنه : جاءنا صوت صديقه الشاعر رشدي العامل عبر الهاتف ناعياً إياه ومذكراً بانه يستحق وقفة تذكر ومراجعة . وشرعنا فوراً باعداد الملف تحية ليحيى جواد الذي قهر المرض ولم يلق قلمه حتى اللحظة الأخيرة ..

أوراق كثيرة صورها عبد المطلب محمود الذي كان مأذوناً بوصية الفقيد لكي يفتح غرفته ويتصرف باشيائها ... رسائل ومذكرات ترصد صراعه مع المرض لحظة لحظة .. اشعار وأحلام وكوابيس .. مشاريع قصص وقصائد

ثم دموع أصدقائه ومراثيهم ممزوجة بذكرياتهم المجروحة بغيابه .. وعذر (الاقلام) في عجالة هذا الملف : أنها أرادته تحية أولى .. وذكرى ووفاء لهذا الانسان المبدع الذي علمنا أن الإرادة كنز هائل مخبوء في الأعماق .

والشكر أخيراً للزميلين الشاعرين رشدي العامل وعبد المطلب محمود على جهودهما في إخراج هذا الملف .

◆ حاتم الصكر

ذكريات
مع الفنان الراحل يحيى جواد

يحيى جواد ..
الفنان والكاتب والاسطورة ..
حياة الابداع والتثبت والعذاب ..

رشدي العامل

في اغلب الليالي كنت اسمع صوته الدافىء العميق فعندما ياخذ الدجى يبعث اصواته الغامضة ارفع سماعة التلفون لاسمعه واتمثله كانني اراه .

ـ هللو حياوي ..

ونبدأ رحلة الكلمات بين الضحك والاحزان ، محاولين مواجهة قسوة الحياة بكثير من عدم الاكثرات .

في تلك الليلة رفعت التلفون ، أدرت الرقم ، ظل الرنين مستمراً دون جدوى ، مرة اخرى .. واخرى ، ورنين التلفون الأجش الفارغ هو هو .

ضحى اليوم التالي جاءني صوت بعيد ونقل الي النبأ :

ويلاه .. لقد رحل يحيى جواد ، كان مغمض العينين اذن بينما كنت انتظر سماع ضحكته الطليقة وصوته الدافىء ، كان في غفوته الاخيرة .

يخيل الي ان هناك نوعاً من العلاقات الانسانية يستعصي على الارقام الزمنية ، فبعض الصداقات التي تنمو نمواً طبيعياً حراً وغنياً وضمن آفاق غير محدودة من الوعي والحب العميق والتفهم الصامت ، تغيب بداياتها الزمنية في مطاوي الذاكرة ، او تاخذ شكلاً غامضاً لايستجيب للترقيم ، متى عرفت فلاناً ؛ في اي عام ؟ .. كيف ؟ اسئلة لاتعني الاجابة عنها اي شيء ، كما لوسألت شجرة في غابة متى جاورت الشجرة التي ترف غصونها الى جانبك ؟

هذا ليس سؤالاً ! انه قدر هذه السروة وتلك الصنوبرة ، غابة واحدة ، نبع ماء واحد ، سماء زرقاء واحدة وارض مشتركة .

من هذا النوع كانت علاقتنا يحيى جواد وانا .

يحيى جواد : قامة فارعة متينة البنيان ، وجه اسمر امام راس كبير يتناسب مع تكوينه الجسدي العملاق .. عيناه الصغيرتان الوادعتان تنمان عن صبر رجل عانى طويلاً ، كما تمنحان المودة غير المحدودة لكل مايراه .. شجرة او نهراً أو انساناً .

كان يلذ لي ان اداعبه كثيراً حتى تدمع عيونه من الضحك .

ذات صباح شتائي بارد تسلقت الباص القادم من مدينة البياع ـ وكان يحيى يسكن هناك ـ . الباص مزدحم تماماً ، ابصرته واقفا ممسكاً بعارضة الباص الداخلية متلفعاً بمعطفه الاسود الثقيل . وقفت الى جانبه :

ـ هاللو حياوي

ابصرني :

ـ اهلاً عزيزي (تعبيره المفضل)

لملمت اسارير وجهي وسالته :

ـ يحيى .. الاتحب الناس .. الاطفال خاصة ؟

ـ طبعاً أحبهم . ماوراءك هذه المرة يالعين ؟

ـ لاشيء . غير اني ارى لو تذهب الى مرسمك بسيارة اجرة مثلاً لكي تجنب الآخرين ، خصوصاً الاطفال الابرياء الشعور بالفزع لمرآك .

يبتسم :

ـ ولكن لماذا ؟

ـ ياخي ان من يراك يخيل اليه انك غوريللا هارب من ادغال الهند ، بربك رحمة بالاخرين .

ـ قاتلك الله .

ويبدأ قهقهة هادرة من اعماقه وتدمع عيناه الذكيتان الطيبتان .

في الطريق يسألني «الى اين ؟»

«المقهى البرازيلية» تعال معي الى المرسم نشرب الشاي ونثرثر قليلاً .

ـ طيب .

في مرسمه نشعل المدفأة ، ينصرف هو إلى إعداد فطوره ، نجلس مستمتعين بدفء الغرفة الامامية الصغيرة نحتسي الشاي ، ندخن ، نضحك ، نأسى ، قبل ان اغادره منصرفاً الى عمله ، كان يحيى يدبر اموره المالية بكونه خطاطاً محترفاً .

ان كل كائن حي يمتلك خصوصيته الذاتية المتفردة بشكل عام ، والفنان هو اكثر الكائنات احتيازاً لهذه الخصوصية .

وفي احيان كثيرة يبدو الفنان محيراً غامضاً غير قابل للامساك به ، كالزئبق تماماً عندما يراوغ الكف التي تحاول القبض عليه .

وفي احيان كثيرة اخرى يبدو سلوك الفنان او تكوينه الخارجي لاينم مطلقاً عن اعماقه الحقيقية ، ويحيى جواد من النوع الاخير .

فعلى الرغم من وسامة وجهه الأسمر ، الا انه يوحي للمرة الاول بانه بعيد عنك ، غير عابىء بك ، غير انه سرعان مايتكشف لك عن روح شفافة ورقة متناهية وتعاطف حميم وهذا احد اسرار الحب العميق والاحترام الذي حمله له كل اصدقائه ومعارفه .

ربما كانت عزلته سبباً في بلورة هذه النظرة الخاطئة اليه ، غير انها لم تكن عزلة ابداً ، انه اختيار محض وواع ودقيق لسلوك فنان كرس كل لحظة من عمره القصير ـ وآسفاه ـ لفنه ، رسماً ونحتاً ، ولكتاباته القصصية ، وقراءاته المتنوعة المنتقاة بذكاء .

لقد انصرف كلية لمواهبه الرائعة ، حتى ان مرسمه كان صومعة حقيقية تطمئن له حاجاته الجسدية وتوقه الروحي ، قسم المرسم الى واجهة للعمل تحوي لوحاته ومنحوتاته ومكتبته لتهيئة وترك الجزء الخلفي مكاناً لتهيئة طعامه بنفسه ، وقد كان يجيد تهيئة اشكال شتى من الطعام .

راهب حقيقي ، لكنه راهب عصري متفتح المدارك ، واسع المعرفة ، غني الذهن .

كان مرسمه مزاراً .. اجل مزاراً رائعاً ،دون تعاويذ ، لنخبة من الشعراء والكتاب والفنانين : حسين مردان ، علي الشوك ، كاظم جواد ، حسين جليل ، عبد المجيد الونداوي ، د . نوري السعيدي ... وكثيرون .. كثيرون ، بعضهم غاب الى الابد ، والاخرون ينتظرون نهاية الرحلة .

من اروع ما تكشفت عنه مواهب يحيى ، ذلك التلاحم الفذ بين مختلف الانواع الادبية والفنون التشكيلية الى جانب اهتمام عميق بالموسيقى ، وذاك عطاء لاتصنعه الا بوتقة غير عادية ، وكان ذهن يحيى هو تلك البوتقة العجيبة .

من المؤكد أن القدرة على الاختيار مهمة صعبة في الأزمان الرديئة ، انها تتطلب وعياً عالياً وارادة وثباتاً تحصن صاحبها وتدرأ عنه كل احتمالات النكوص المريرة ، أي ان الفنان يكون مع نفسه وعندها وداخلها ، نسغ حياته موهبته ومايرافقها في ثقافة وادراك ، انه يبدو مكتفياً ، أشبه بالناسك الذي لايعبأ بشيء سوى هاجسه الذاتي .

قرأت مرة ان سقراط كان يسير في احد شوارع أثينا متطلعاً الى ماتضمه المخازن من سلع وبضائع ، متسائلاً عن هذه البضاعة وتلك .. واخيراً هتف :

«شكراً ايتها الآلهة ، فما اكثر الاشياء التي لايحتاجها سقراط» .

وازعم ان يحيى جواد كان من هذا النمط العالي من البشر ، ففي حدود معرفتي به ، واظنها معرفة طيبة تتيح لي الحكم عبرها ، ان يحيى لم يدخل منافسة ابداً مع اي كان ، لم يفكر بشهرة ولامال ولا منصب ، كان عالمه هو موهبته ، وظل منطوياً داخله غير عابىء برنين الاسماء والالقاب والشهرة ،كان هذا احد اسرار حياته الخصبة ، بل لعله اهم اسرار هذه الموهبة الحقيقية المتواضعة ، والمتثبتة ايضاً وقبل كل شيء .

اكان حزنياً لهذا الانطواء ؟

ابداً . فيحيى جواد كان انساناً يتدفق منه المرح الصادق والنعومة الشفافة ، أما الحزن ، فحزن داخلي عميق ، هو حزن كل الفنانين الذين يرقبون بأسى ومرارة شقاء هذا العالم بحروبه ومجاعاته وبؤسه وتناقضاته وشراهة مستغليه .

كم من الحوارات دارت بيننا حول مانسمع او نقرأ ، عشرات ومئات الموضوعات شغلته ، فكر بها ، ادارها في

ذهنه ، لقد امتلك حساسية الفنان الاصيل ، والكاتب الواعي ضد الظلم والعبودية والاستعمار والاستغلال ، ضد الفقر والالم والشقاء والقسر ، فعندما يتحدث مثلاً عن فظائع حرب الفيتنام ، او عن ظاهرة المكارثية في اميركا ، وعن عبودية الزنج والتمييز العنصري ، او الاحتلال الصهيوني للارض العربية ، او .. او .. كان صوته يبدو هادئاً دافئاً ، ووجهه يحتفظ بهدوئه الرخامي ، فيما أجس اعماقه تغلي ودمه يفور بالغضب والاشمئزاز والرفض .

كان فناناً اصيلاً يحمل على كتفيه مع كل الناس عبء هذا الصليب الثقيل ، في عالم يريدون له ان يظل شقياً وملوثاً ، ومن الذاكرة المتعبة تنبثق تلك الليلة الخريفية الباردة عام ١٩٥٢ ، ليلتها كانت بغدادنا تنتظر مخاضاً جديداً ، فبعد حوادث كلية الصيدلة الشهيرة التي جرح داخلها بضعة طلاب ، كانت العاصمة تنتظر تجمعاً طلابياً وشعبياً في ساحة باب المعظم في الصباح .

مرسمه كان في محلة الشواكة ، حملنا اليه في ذلك المساء البارد الحزين لفاتٍ منْ القماش الابيض .

اتذكر أنه ، يرسم وحيداً او يخط شيئاً قدم لنا الشاي .

- يحيى نريد أن تخط لنا هذه الشعارات ،

دفعنا اليه القماش وورقة تحمل مضامين الشعارات ،

لم يقل شيئاً ، سألنا فقط :

- متى تريدونها ؟

- الليلة .

لم يعقب ، ازاح ماعلى منضدته من اعمال وبدأ يقطع القماشة بالمساحة المعتادة للشعار ، وبدأ يعمل ، بعد اكثر من ثلاث ساعات كان كل شيء جاهزاً ، لف الشعارات ، ووضعها بين ايدينا :

- زين ؟

ضحكنا .. عاد مازحاً :

- أتريدون ايضاً الاخشاب التي تثبتون عليها شعاراتكم ؟

ضحكنا بمرح الشباب . شكرناه بحرارة .

- كم تريد اجوراً حياوي ؟

تعالت ضحكته :

- اجوري ..؟ ان تنجح مظاهرتكم في اسقاط الحكم الملكي

ومن مرسمه تسربنا في حلكة الليل وبرده .

صباح اليوم التالي كانت الشعارات التي خط حروفها يحيى جواد تتراقص بين ايدي الطلبة في شارع الرشيد .. وكان ذلك بدء انتفاضة تشرين المجيدة ١٩٥٢ .

الرحيل

يا للذاكرة تنوء بعبء السنوات العجاف .

احياناً تتوهج كما البرق يومض بين بيادر الغيوم ، او ترقص كضحكة طفل تدهشه الوان قوس قزح .

احياناً يغادرها اللون والوهج فتكبو في بئر مظلم لاقرار له .. انها الحياة التي لاتكاد تهب حتى تتراجع عن عطاياها .

لقد فرقتنا ، يحيى وانا ، سنوات لم نلتق فيها ، حتى مررت يوماً بالمرسم ، فادهشني ان اراه مغلقاً .

لم التفت للأمر كثيراً ، وذهبت الى الجريدة التي كنت احرر فيها .

بعد ايام جاءني من يخبرني بان يحيى جواد اصيب بالشلل !

ذهلت ، يحيى جواد لاسواه ، ذو الجسد العملاق والذهن الصافي واليد الصانعة ، ويالقسوة الطبيعة تراوغ من احبها بهذا العمق والحياة ، تخون من تعشقها بهذا الشغف !

كتبت عنه مقالة سريعة ، اشبه بنداء لانتزاع الفنان من انياب المرض الوحش ، بعث الي من سرير مرضه من يشكرني ، ويخبرني انه بكى : «انه الوحيد الذي كتب عني» .

غادر الفنان الى الخارج للعلاج ، بعد ان اعجزه المرض .

وكما في اية دراما حافلة بالماساة ، عاد الى بغداد وقد تيبس الجانب الأيمن من جسده العملاق .

«رباه .. اية ضريبة هذه - يده اليمنى .. يد الفنان تتيبس !»

وذهبنا اليه :

الشاعر رشيد ياسين والشاعر عبد الرحمن طهمازي والروائي عبد الخالق الركابي وانا .

في الطريق اليه كنت اتساءل بخوف : كيف سأجده ؟ كيف القاه ؟ ماذا اقول له ؟..

ارتقينا الدرج الى جناحه في الطابق الثاني في بيت اخيه حيث قضى الفترة الاخيرة من عمره .

جالساً كان ، مسترخياً على كرسي .. نهض على عكازتين عندما شاهدنا امام باب الغرفة .

الجسد العملاق اياه .. شيء واحد بدا جديداً ، فلحيته كانت تملأ صفحتي وجهه السمح وتتدلى الى الرقبة ، بينما عيناه ظلتا كما هما ساكنتين ضاحكتين ..

- اهلاً بكم اعزائي .

عانقته بحرارة .

- مرحباً يحيى راسبوتين !

ضحك :

- ماتزال لعيناً قطع الله لسانك .

جلسنا .

- كم انا سعيد بكم . او مضت عيونه - منذ سنوات لم اركم .. لعن الله المرض .

بدا لا مبالياً بعض الشيء ، انما كان واضحاً انه يعاني حزناً دفينا غدا جزءاً منه .

غرفة واسعة ، سريره لصق الجدار ، ومنضدة تحمل اوراقاً واعمالاً لم تنجز بعد ، الكتب مرتبة والرفوف تحمل منحوتات خشبية وبرونزية ، وجهاز راديو على الطاولة ، والجدران تضيق باللوحات المائية والزيتية .. وهو جاثم على كرسيه ، مثل ملك مخلوع ، مثل بطل اسطوري مهزوم ، ولكن لا .

فالفنان لم يهزم بعد ، تذكرت همنغواي : قد يدمر الانسان لكنه لن يهزم .

اشار الى منحوتاته :

- هذه كلها منحوتات جديدة !

فغرت فمي .

- جديدة ؟

- اجل ..

- ولكن .. كيف

سالنا جميعاً باستغراب .

- باليد اليسرى !

لم يكن يستطيع الركون الى الياس ، فالموهبه تمض عروقه ، وبدأ يمرن اليد اليسرى حتى استجابت تحت الحاح ارادة فولاذية لاتصدق .

- عانيت كثيراً لجعلها مطواعة ! غير اني كنت مصمماً على النجاح في هذا الامتحان العسير ، وشيئاً فشيئاً بدات عروق كفي اليسرى تستجيب لارادتي .

اية ارادة لاتقهر هذه ، فكرت بإكبار وحب .

قدم لنا مجموعته القصصية الاخيرة «الرعب والرجال» راقبته بصمت وهو يكتب الاهداء على النسخ .

فتحت النسخة التي قدمها لي ، ياالله ، ان خط يده اليسرى لايقل جمالاً ورشاقة عن خط يد الفنان والخطاط ، التي تيبست الى الابد .

اردت ان اهتف : يحيى ، انك معجزة حقاً ، لكني اخلدت الى الصمت وعروقي ترتعش ، ساله احدنا عن رايه في لقاء صحفي مصور معه ومنحوتاته ولوحاته ، فاعتذر .

- لا اريد اية ضجة اعلامية . اريد ان اعمل بصمت .. بصمت .

انه يحيى القديم الذي لايعبا بالاضواء ولايصغي الى الرنين !

لم يتغير فيه شيء ، الضحكة الهادرة اياها ، الذهن الصافي الممتلىء ، وقبل اي شيء آخر : التثبت المطلق الذي لم يغادره ، ظاهرة واحدة فقط : اللحية الطويلة المسترسلة .

خيل الي وانا ارنو اليه انه كائن اسطوري ينحدر الينا من اعماق التاريخ او كاهن صامت لايتطلع الى السماء ، انما يتشبث في الارض يرعى جنيات الفن والابداع ، نبي من غابات الشجر والينابيع والاحزان ، اي مسيح يستطيع حمل هذا الصليب الثقيل .. الثقيل ؟

- يحيى . اتدري كيف اراك الآن ؟

ابتسم :

- موسى يتوكا على عصاه جالساً في حضرة الرب بلا احتجاج .

امضينا ساعات طويلة معه وتناولنا الطعام معاً - فقد اصر على تقديم الغذاء ، كما لو كان مايزال يمارس عمله في مرسمه القديم ، مرسمه المغلق الذي يسوده الظلام الآن . ودعناه على موعد جديد !

زيارتي الأخيرة ليحيى جواد كانت مع الصديق النحات محمد غني حكمت .

تهلل وجهه لرؤية محمد ، تحدثنا عن كل ما يؤلم وما يفرح ، عما كان وعما سيكون ، كاننا كهنة معبد اغريقي .

ان المرء ليحار كيف تختفي المسافات ، ويتحرك الزمن جيئة وذهاباً ، مثل كرة صغيرة مشدودة بخيط من المطاط . ليست هناك نقطة تسجننا عندها او زاوية واحدة تحصرنا ، والزمن يتراجع ويتقدم ، ملك اذهاننا وذكرياتنا ، نؤرجحه بين اكفنا ، نلعب معه ويلاعبنا ، غير انه يسخر منا في

النهاية ، فالزمن هو الذي يضحك اخيراً !

ـ الا تشعر بشيء من التحسن حياوي ؟

هذه المرة كان صوته مليئاً ، بالحزن انما بلا شكوى :

ـ ابداً .. ابداً عزيزي رشدي ، على العكس ،ففي هذه الايام اشعر ان يدي اليسرى اللعينة ، هذه اليد التي اتعبني تدريبها طويلاً بدات تخونني ، واظن ان الشلل بدأ يدب فيها هي الاخرى ، وحينذاك فما العمل ، كيف احيا ؟ كيف اعيش ؟ كيف اتنفس اذا لم اعد قادراً على استعمال فرشاة او رفع إزميل ؟

كان صوته مليئاً بالمرارة ، خالياً من الغضب ، صوت إله من الأولمب يدنو من الارض وقد هزمته عواصف السماء .

ـ سازورك مرة اخرى وساحمل لك ماأردت من مطبوعات تتعلق بتاريخ العراق القديم .

ومضينا ، محمد غني ، وانا يظلل عيوننا الصمت ، وتغرق وجوهنا بالأسى .

ورحل يحيى جواد .. مسالماً وديعاً طيباً ، بعد ان عاش حياة قصيرة اشبه بقصيدة لم تكتمل بعد .. حاملاً معه الى الثرى قصة فنان وكاتب انتهت نهاية اشبه بالاسطورة .. بل هي اسطورة حقيقية .

ـوداعاً حياوي ..

لأول مرة اراه ، بعد عودته من خارج الوطن ، بدا لي مارداً متيبس الاطراف ، تمثالاً بشرياً ، لكنه يعيش مأساته بصمت ، انما دون استسلام ، جالساً على كرسيه ، منتصباً هادئاً ، يطوع يده اليسرى ، ماتبقى له من اداة فنان ينحت الصخر والخشب ، وكاتب قصة وشعر ...

كتبت له ابيات شعر ، وبضعة سطور للفنان الذي يسكنه ، وللانسان الذي يقاوم مأساته بجلد نادر وارادة رائعة اشبه بالأسطورة ..

الصمت ..

شعر : رشدي العامل

الى يحيى جواد

يدكَ الاخرى ..
ما تعبَ ان تنحت في الصخرِ حياتك ،
ترصف احجارَ طريقك ،
تزرع في بستانِ الصمت غراسك
تهمس للورقِ الابيض نبضَ جراحك
ترسم لو غاوت عينيكَ الاضواءُ
وغاويت الدينا .. يدكَ اليسرى
×××

من يعرف إنساناً

يضحكُ في غابِ الاحزانْ
يترك في السفحِ ، اذا غادر ، حبه
يزرع في الحقل جبيناً ،

في البستان يواري قلبه
من يعرف إنساناً يعرف دربه ؟
×××

صدقني ، او كذِّبْ ضوء عيون يايحيى
فانا ـ الميتَ بين الاحياءِ ،

انا الحي أسيرُ ، ويسال دربي الخطواتِ ،
سفني تبحرُ ، الاتعيا

لاصارية ، الا اشرعة ، لاربانُ
وحدي مثلك ، مائي الصبرُ ،

وزادي ملحُ الاحزانُ

×××

انتَ تدري ، طريقنا مستحيلُ
هاك كفي ،
فاين اين السبيلُ
نحن صنوانِ ، ياصديق جراحي
ظللتنا سحابة ونخيلُ
نشرب الصمت في العيون سراباً
ونرى الضوء آن يدنو الأصيل
صبحنا مرٌ ، والليالي طوالٌ
غافياتٌ ، وفجرنا مقتولُ

كانون ثاني /١٩٨٧

سارتر

في مرسم يحيى جواد !!

لا اتذكر بدقة العام الذي زار فيه جان بول سارتر القاهرة .
خلال تلك الزيارة وجه له اتحاد الادباء في العراق دعوة للزيارة .
يومها تحمس الشاعر حسين مردان طيب الله ثراه لهذه الزيارة .
ذلك لأن حسين ـ كما هو معروف ـ كان يلذله ان يطلق على نفسه زعيم الوجوديين في العراق ، فضلاً عن انه كان قد التقى سارتر بموسكو خلال انعقاد المؤتمر العالمي للكتاب والفنانين من اجل السلام .
وارتأى شاعرنا الراحل ان يستضيف سارتر في جلسة خاصة ، واين ؟
في مرسم الفنان يحيى جواد .
يحدثني يحيى فيقول :
دلف حسين مردان الى مرسمي منفعلاً لاهثاً . جلس ووضع امامي قنينة خمر ، سألته : ماهذا ابو علي ؟
ـ الا ترى ، هيا تهيأ .
ـ خير ابو علي .
ـ سارتر سيكون في بغداد هذا المساء .
ـ طيب .. وما شأني انا ؟
هز راسه وبدا عليه الحنق :
ـ بابا حياوي أتظل هكذا ، اسمع سأذهب الى المطار واجيء بسارتر الى هنا راساً .
ـ ولكن ..
لم يدعني اكمل .
ـ ستطبخ لنا «تشريباً» عراقياً .. واريد ان «نسطر» سارتر بالعرق والتشريب العراقي .

واخذ حسين يفيض بقناعاته ، وبين مصدق ومكذب استهوتني الفكرة .
تركت حسينا في المرسم ، وذهبت الى قصاب في الشواكة ، واشتريت قطعاً من اللحم الطازج الذي يصلح للتشريب وكل مايحتاجه من بطاطة وطماطة ونومي بصرة وبصل .. وخبز .. الخ ، كما اشتريت قنينة خمر ثانية للاحتياط وعدت .
يضحك يحيى بعمق ويواصل :
نفضت كل مالدي من عمل ، وبدأت العمل ، وحسين يراوح بين باب المرسم ومطبخي ليسألني أين وصلت .
بعد الساعة السابعة مساء كان كل شيء جاهزاً ان الاقداح نظيفة والصحون والتشريب ـ والله لم أصنع تشريباً مثله عمري ، والفواكة والمزات .
اخبرت حسينا ان كل شيء جاهز بشكل ممتاز ، وطلبت اليه ان يتصل باتحاد الادباء للتأكد من موعد وصول سارتر ، امسك التلفون وتحدث ، بدا مرتبكاً وهو يواصل اسئلته : معقول ؟ متأكد ؟ ثم رمى سماعة التلفون بغضب متمتماً بلهجته العذبة :
ـ سوّاها بينه سارتر .
ـ خير ابو علي ؟
ـ سارتر بعث برقية اعتذار عن الزيارة ، عجيب حتى الفلاسفة يكذبون ..
ضحكت طويلاً ، طويلاً .. حتى دمعت عيناي ، قلت له ..
ـ ولا يهمك ابو علي فقد ظل التشريب والخمر لنا ، هيا .
وخلال جلوسنا الى المائدة ، كان حسين مردان يأكل بشهية انتقامية وهو يردد :
ـ فاتك هذا التشريب ياسيد سارتر .. تستاهل .
ذاك مساء لاينسى ..

غرفة يحيى

«مرثية إلى يحيى جواد ..»

□ ياسين طه حافظ



غرفةٌ مغلَقَةْ
من يمدُّ يديه ويشعل مصباحَها ؟

رجلٌ أكل الوحشُ بعضَ أصابعِهِ
ساكنٌ يستديرُ إلى نفسِهِ
هو دائرة أُغلقَتْ
ونهايتهُ عِلقَتْ في بدايتِهِ .

تفتح البابَ سيدةٌ أثقلَ الحزنُ أحداقَها
لحظةً ، ثم تخرج ، تغلقُهُ بعدها .

ظل في صمتِهِ واجما
قتلتهُ براءتُهُ
فالزمان المقنّعُ ظل يناجزُهُ وهو المتعجّبُ
ينظرُ مبتسما ..

هاجسٌ :
يتحرّكُ ، يأخذ فرشاتَهُ ، ثم يتركها : «الظلام على الباب
متكيءٌ والطريق الى الله ملغومةٌ .
انما الباب مغلقةٌ والتوحّشُ خارجَها ، لا أخافُ ..»

خطوةٌ :
«أنا أعرف أن رداءتَهُ ما انتهت وتوحّشَهُ ماانتهى
والتفاهة تطفو على ظهره ، والذين اريد شهادتَهم
يترضّونه ويحيونه حينما يعبرون .
وأراهم أنا من وراء الجدار يديرون أوجهَهم حين تبدأ
نافذتي .»

خطوة ثانية :
«حين تبدأ نافذتي .. كل شيء كما كانَ ، »
يأخذ فرشاتَه ثم يتركها .
تَعَبٌ : يدُهُ فوق كرسيِّهِ :
«جيفةُ العصر هائلَةٌ .»

انحناءٌ على المنضدة :
«في الحصار أواجهُهُ
أنا أضرب هذي الحجارةَ حتى يفرَّ
ويصدح من ليلها بارقٌ
لِأبادله فرحاً ولقاءً جميلْ .»

قال لي :

«في المحبّة بعض من الموت مرٌّ

صُدِمْتُ بلذعته حين كنت اقبّلُها .»

ضاع وجهي وراء التي تمنح الروحَ بهجتَها ماسمعتُ الذي قال لي واعتذرتْ .

لاتفارقُ عيناي ذاك الذراع النبيلْ

هل امدّ يدي واعانقُها ؟

قال لي :

«كم تباعدتَ في غرفة مقفله !

فسلاماً لتلك التي اختطفَتْكَ

سلاماً لسيدةٍ مذهله !»

قال لي :

«ليلة كامله

وانا ساهرٌ والرغيف النقي على المائده

وجهها لايجيء

ربما طاردتها الكلاب فلم تكمل الطريق /

الظلامُ كبير

الظلام كبير

ولكنني مبعَدٌ عنه في غرفتي .»

ـ «ايها العنكبوتْ !

ايها العنكبوت» !

يدُهُ تتراعش في شعره : «من يضيرُهُ اني اعيش بنصف رغيفٍ وارسمُ في الليل اشباحَ ذاكرتي ؟»

ـ « عنكبوت ! »

انتهى ولد العطلة المبتهجْ

انتهى والورقْ

مثقّلٌ لحمُهُ بتراب زمانٍ قديمْ

ينحني ويقلّبُ اوراقَهُ :

«انتهى ولد العطلة المبتهجْ»

يده ترتجف !

هـو يستنطق الوجـهَ بالازرق ، يمنحـه اسفاً ويحـرّك اشياءه الساكنات

وارتعاشتُهُ في الاصابع تسري إلى الوجه في الذاكره

والى جسد في الخشبْ .

انتهى

غرفةٌ في المحلة مطفاةٌ

بيننا زمنٌ مخجلٌ تعرف الصالحيةُ اسبابَهُ

اسال الاوجهَ المستظِلّةَ بالورق اليابسِ :

غادرنا ماستطعنا نواسيه

في وردةٍ او كلامٍ جميل

وبقينا على الجرف ننظر كيف يواجه ظلمتَهُ

ونراقب موتَ ذراعيهِ ،

صوتَ استغاثتِهِ ،

غرَقَهْ !

انتهى

انتهى

سوف ننسى /

نسينا !

قد يذكّرنا خبرٌ حين نبحث عن حاجةٍ ،

قد تذكّرنا ورقه .

انتهى

انتهى

بيننا زمنٌ خشن الجلد اغلق كل ممرّاتِهِ ،

انتهى

انتهى .

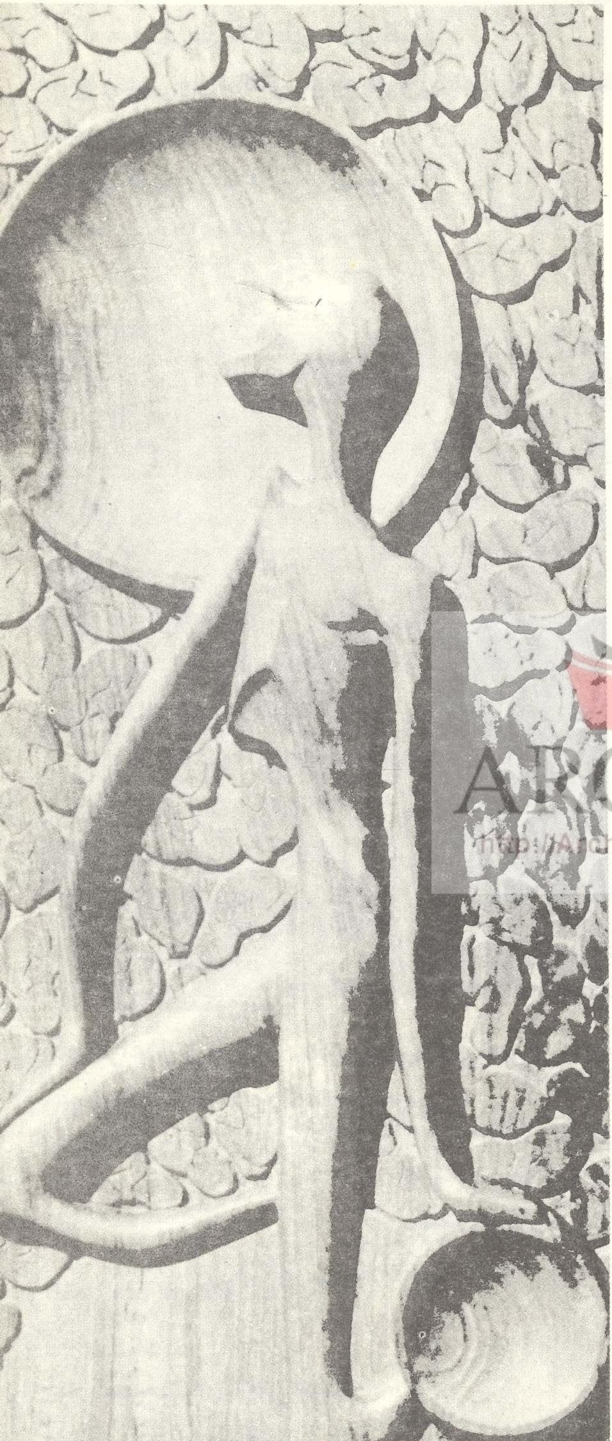
غرفتي مثل غرفتِهِ مغلقه

ورقٌ يتساقط خشيةَ حَفْرِ الشهادةِ

فوق براءتِهِ

وتماثيل عريانةٌ تستديرُ الى جانبٍ
وكلام صدى .

انتهى
انتهى
ليس مايرجف الغصنَ ، نحن عرفنا
الجمالَ يجيء ويرحلُ لاحصة لك فيه
وليس الذي في يدي حصتي .



خارجٌ وقحٌ
والجمال خلوبٌ يسلومنا ، مادفعنا الثَمنُ
بقي الحزن حصتنا وخسرنا الزمن .
هكذا تنزل المُديةُ في اللحم ، يحيى ،
هكذا نحن نبدؤها لِعَباً ، وتفاجؤنا
في المساء قساوتُها .

أوَ لم نتبادل كلاماً كهذا ؟ وقد كنتَ تصقل وجهَ فتاتك كي
يشرق الضوءُ من نحتها
ثم ترفع رأسَكَ من تعبٍ : «لاضياء !»
وأنا أحصر العمرَ في «لَيلةٍ من زجاجٍ»
وأخرجُ من صبوتي هالكاً لأعضَّ بناني : «الطريقُ من
الجهة الثانيه !»

هكذا ؟ تتراعشُ كفُّك لاتستطيع اقتراباً من الضوءِ ،
لاتستطيع انحناءً لرفع القدحْ !
أي دربٍ سلكتَ فضيّعتَ ذاك الولدْ
الصبيَّ الذي كان يلعب مبتهجاً في محلّتِهِ ؟
تتذكرهُ ؟
أي دربٍ سلكْتَ «الذي صدَّ ماردٌ» ،
قيل لنا صِبْيَةٌ ، وصدَدْنا !
لعنةٌ طاردَتْ غيرَنا ،
طاردتنا .
قبل أن تغمض العينَ ، يحيى ، اعترفْ

قد اضَرَّ بنا حلمٌ لامكانَ له ،
ماانحنى راسُنا مرةً واعترفنا !

هو انتَ الذي استكثرت روحُك الاحتجاج ؟
صامتٌ ، وملامحُكَ المستَفزَةُ ساكنةٌ
اسلمَتْ كل شيءٍ
وكفُّكَ راعشةً مسّت المنضده
وتركتَ القلمْ
يتدحرج
يسقطُ فوق البلاط .. ؟

اتذكّرُك الآنَ ، اذكرُ وشماً على حجرٍ
اتذكّرُ !
اعبر ليلاً مخيفاً لاكتب سطراً
لروحك بعد الرحيلِ
لنفسي قبل الرحيلْ .
هو صوتُك يدخل ليل القصيدة ، يمسكُ كفي لكي اقطع
البيت من اسفٍ :

«كان هذا المكانُ لنا !
«كان هذا المكانُ لنا !»

كان هذا المكانُ ... ،
وتركت الكتابة منكسراً :
صيحةُ مطفَأه
سوف نتركها للذين يجيئون من بعدنا :
«حدّقوا في الطريق
وارتدوا ماترونَ لكي تصلوا لنهايته سالمين !»
وخجلنا معاً .
اسمع الآن ضحكته الخائبه .

هي غرفته المغلقه
تتكدّس اصباغهُ ورسوماتُهُ والعقاقيرُ وقد يبست فوق
اوراقه الكلماتْ
هو خارجها .

ووقفت اراقب غصناً تشبّث بالنافذه .

الظلام كبيرْ
غرفتي مثل غرفته مغلقه
وانا مُفْرَدٌ !
هذه اللا مثيلَ لها
تتجلى الحياة الفريدةُ في صورة من عجائبها
لو اظلُّ لها .
لا افارقُ إبهاجَها وعذوبتها
انما الريح ساكنةٌ
وهي مكسورة الجرس متعبةٌ ،
هي مثلي في غرفة مغلقة .

غرفة يحيى هنا
غرفة يحيى هناك
غرفة يحيى مصيرْ !

آهِ معذرةً ، فاتني انني بينكم
قد رفعتُ يدي قبلكم ،
ما استسغتُ طعامي .
اي فاجعةٍ هذه !
سوف أُنهي كلامي
واودّعكم ،
قد تاخرتُ ، يحيى جوادٍ أمامي !

يحيى جواد ... اصابه الشلل

.. وأصابنا الدهشة

عبد المطلب محمود

لا اذكر التاريخ بالضبط ، لا اذكر تاريخ ذلك اليوم الذي قيل لي في البيت :

ـ تهيأ لتذهب معنا الى بيت الحاج عبد الخالق ، لقد عاد اخوه (يحيى) من بلغاريا مشلولا .. وسنذهب لزيارته .

لكنني اذكر جيدا مدى فرحي آنئذ ، فلقد آن لي ان التقي (يحيى جواد) الفنان والقاص ، وكنت اسمع من اصدقائي الخطاطين عن مقدرته وامكاناته العالية ، كما كنت قد قرأت له في مجلة اسمها (المثقف) اقتنيت عددا من أعدادها بيعت في (سوق السراي) في السبعينات ، خمس قصص قصيرة ، اذكر من عنواناتها (أمعاء المدينة) التي اذهلتني في أول خطواتي على طريق الشعر والأدب .

يومها ، في ذلك الذي التاريخ لا اذكره ، زرناه في غرفته في بيت اخيه ، كان يحيى جواد لايتحرك وهو ممدّد بطوله الفارع على السرير ، لكن عينيه كانتا تدوران ، وكان يتكلم مع زوّاره بهدوء وثقة واضحة .

واذكر انه ـ يومها ـ انشغل بي بشكل استثنائي ، بعد أن قيل له عن اهتمامي بالخط والشعر والقصة وقراءة الكتب ، وكانت تلك أولى لحظات اللقاء بين (التلميذ)و (الاستاذ) .

يومها ـ أيضا ـ قالت امي معقبة على كلام الاستاذ يحيى وهو يطري انشغالاتي الادبية والفنية :

ـ لقد أتينا به معنا ليرى «مصيرك» عسى ان يجد لنفسه طريقا غير الفن والشعر .. وها أنت تشجّعه .. الا يكفي ما «وصلت» انت اليه ؟!

لكنه ـ يومها ـ طيّب خاطر أمي ، وقال لها باسما :

ـ لقد وجد طريقه ، ولن تستطيعي ان تغيّريه ، هي (دودة) دخلت قلبه وعقله ولن تنفع معها كل المبيدات . انها (دودة) الأدب التي تأكل احشاء من لايرعوها جيدا وليس من يتعاملون معها على سبيل التسلية .

●●●

ولم اكتف بتلك الزيارة الجماعية لاستاذي (يحيى جواد) .. لاسيما وقد زوّدني الحاج عبد الخالق برقم هاتف بيته لاتصل متى أشاء ، وآتي لزيارته في كل حين .

وقد واظبت على زيارته لسنوات ، كنت اجلس في «حضرته» مأخوذا ، وازداد اعجابا ودهشة به ، بشخصه وبفنه وبثقافته وبعناده واصراره اللذين لايعرفان الحدود .

يوما ، زرته فوجدته وقد تحسن وضعه الصحي ، واستطاع «الجلوس» على كرسي قرب السرير ، وأطلعني على حالة من حالات عناده واصراره ، بأن جعل يحرك يديه الاثنتين فتوصل الى ان اليمنى «ميتة» تماما ، وان ثمة (روح) في اصابع اليسرى .. الوسطى والسبابة والابهام .

كان فرحا بما حقق من «انجاز» .. ثلاث اصابع تتحرك ، فيها حياة ، يمكن الاستفادة منها لمواصلة الحياة .

ويوما ، علمت منه انه «انجز» تدريب اصابعه الثلاث على الكتابة ، فبدأ مثل الأطفال بالحروف أولا ، وزاد في ذلك التدريب حتى تمكن من كتابة الجمل الكاملة ، ثم أطلعني على «نماذج» من كتابته الجديدة فأدهشني انها لم تكن كتابة اعتيادية ، بل بخط (الرقعة) ولاتختلف في شيء عن كتابته قبل الشلل الذي اصيب به .

ويوما ، فاجأني بجديد ..

قال بصوته الممتلىء الواثق النبرات :

ـ سأُسمعك شيئا عملته قبل أيام ..

وبأصابعه الثلاث اخرج من دولاب صغير قرب كرسيّه ، شريط تسجيل (كاسيت) .. راح يدخله في جهاز تسجيل ، حتى اذا تحرك الشريط انطلق صوته ضخما شجيّا ، يتلو قصيدة (مالينا) التي كتبها عن تجربة له في

بلغاريا اثناء مرضه ويعتز بها كثيرا ، مرفقة بموسيقى احدى سمفونيات (صديقه) (بيتهوفن) الذي حصل على اشرطة مسجلة لجميع سمفونياته .

واذكر انني كنت اصغي والشريط يدور ، وهو يتطلع الى ملامح وجهي ، حتى انتفضت صائحا :

ـ الله ... الله .. كيف استطعت ان تفعل ذلك ؟!

قال بعبارته الواثقة دائما :

ـ لقد جرّبت .. أجريت محاولات عدة ، وضعت جهازي تسجيل امامي ، وبأصابعي الثلاث أدرتهما معا ، ليمتزج صوتي المنطلق من الاول مع صوت الموسيقى المنطلق من الثاني وانتهيت الى هذا الذي تسمعه .

وللحق ، ان اكثر فنيي الصوت التقنيين براعة ، لم يكن ليصل الى ما وصل اليه الفنان ذو الأصابع الثلاث المتحركة حسب من نتائج مذهلة ، في مجال ليس مجاله من الناحية التقنية ولم يسبق له أن تعامل به من قبل .

•••

ويوما ، اذكر ان الصفحات الثقافية في مجلة (الف باء) اجرت لقاء مطولا مع (يحيى جواد) اجراه معه الزميل مرشد الزبيدي ، ونشرته في ٢٠ نيسان ١٩٧٧ تحت عنوان (هذا الرجل .. لم يوقفه شلل السنوات العشر عن النحت والكتابة) .

وفور ظهور الموضوع ارتأى القاص الراحل موفق خضر ، وكان المشرف على الصفحات الثقافية في (ألف باء) ان يزور هو ومرشد وانا معهم ، الفنان في بيته ـ اعني في غرفته ـ لتسليمه عددا من نسخ المجلة مع باقة ورد تحمل عبارة التمنيات والاعتزاز .

وقد عملنا ـ مرشد وانا ـ رهانا مع الراحل موفق خضر اننا لن نخرج من عنده (اي من يحيى جواد) قبل مرور ساعتين او كثر ، بينما كان (ابو احمد) يلح الا نطيل معه الحديث بسبب انشغاله ، وان الزيارة هي «للمجاملة» وليس من المناسب ان تطول اكثر من (١٥) الى (٣٠) دقيقة .

وعندما صرنا ـ نحن الثلاثة ـ في حضرة الفنان والقاص يحيى جواد ، وبدأت كلمات المجاملة الاولى ، تشعبت الاحاديث وامتدت في شتى القضايا الثقافية ، ولم نحس ـ عفوا لم يحس العزيز موفق خضر ـ إلا والمساء قد ادركنا ، وان مشاغله قد تراجعت ، وان الوقت الذي بلغته زيارة المجاملة تلك زاد على الثلاث ساعات .

وحين اردنا مغادرة الفنان ، كان اكثرنا حماسا للمكوث مدة اطول هو أبو أحمد نفسه ، حتى انني لم انس ولن أنسى ماحييت عبارته الودود التي اطلقها في لحظة خروجه من باب غرفة الفنان :

ـ «ياعيني .. كيف سنتركك وحدك هكذا» ..

وقد ظل العزيز الراحل موفق خضر يكرر عبارة «كيف تركناه وحده هكذا ..» طوال الطريق الذي قطعناه من حي الداخلية الى حيث نزلنا ـ مرشد وانا ـ من سيارته .

ويوما ، فاجاني ـ بعد ان الححت عليه طويلا ـ وبدفع من الراحل موفق خضر ، وكان وقتها مديرا عاما لدائرة الشؤون الثقافية ، انه ـ اعني يحيى جواد ـ قد انجز اعداد مجموعته القصصية الوحيدة (الرعب والرجال) بأن نقل جميع قصصها الخمس ـ وكلها من القصص الطويلة ـ بخط يده وبمنتهى الوضوح والدقة ، على الرغم من نصحيتي له باقتطاعها من (الاقلام) و (ألف باء) ولصقها في صفحات الدفتر ، لكي لايتعب في كتابتها لاسيما بعد ان رفض رفضا باتاً ان أتولى بنفسي امر اعادة نقلها من المجلات ، لخشيته الكبيرة التي تبلغ حد (الحساسية) من اي خطا قد اقع فيه ، معللا ذلك بانه يريد ان يغيّر عددا من عبارات كل قصة بعبارات افضل .

وعندما تم نشر المجموعة القصصية ، رجاني أن اجد مصمما جيدا لها وان أتولى بنفسي أمر وضع عنوانها وعنوانات قصصها بـ «خطّي» بعد أن أطلعه على كل مرحلة من مراحل الطبع والتصحيح ، لكي يطمئن عليها .

وقد وافق ـ في حينها ـ ان يكون غلاف المجموعة ، صورة للوحة من اعمال (الكرافيك) للفنان فائق حسين ، كانت تمثل فعلا جانبا من قصة (الرعب والرجال) الذي اختاره عنوانا للمجموعة.

وكانت مشكلة حقيقية بيني وبينه عندما اوصلت اليه نُسخه من المطبوع (١٠٠ نسخة) اذ سرعان ما بدا يقرأها صفحة ، ثم اكتشف «اهمالي» الذي لايغتفر ، متمثلا بوجود (١٢) او (١٤) خطأ مطبعيا فيها كلها ، حتى لقد ظل يبدي انزعاجه لذلك كلما زرته ، وأسفه لانه انساق وراء نصيحتي ورغبة الراحل موفق خضر في جمع قصصه ضمن مجموعة .

وقد حصلت المشكلة نفسها بعد سنوات ، عندما اتفقت معه ـ بعد جهد جهيد ـ على ان اختار عددا من قصائده الشعرية ، التي لم يكن يرغب باعتبارها قصائد بل (حالات) وقد اسماها كذلك ، وعلى ان تنشر في (الاقلام) بناء على الحاح

الدكتور علي جعفر العلاق - رئيس التحرير ، والصديق حاتم الصكر - سكرتير التحرير ، اذ وجد في قصائده بعد نشرها وعلى الرغم من عملية التصحيح والتدقيق غير الاعتيادية التي توليتها بنفسي ، سبعة أخطاء مطبعية «لا تغتفر» جعلته شديد الانزعاج ، وأدت به الى تقريعي ولومي .. وإلغاء فكرة نشر المزيد من (حالاته) وما كان قد كتبه من قصص ومذكرات ورواية طويلة ، بعد أن تم الاتفاق مع الدكتور العلاق والصديق حاتم على ترتيب أمر نشرها بشكل متتابع .

●●●

واستميح الاصدقاء والقراء عذرا اذا كشفت امامهم حقيقة انزعاجي وترددي في مواصلة زيارته ، على الرغم من شعوري الدائم بالتقصير تجاهه بعدما ابداه من فرح تجاهي ومن اهتمام بي .

لقد كانت «حساسيته» كبيرة جدا تجاه الكلمة ، ويرى الخطأ المطبعي اكثر من الكفر ، بل يرى ان نقص (نقطة) وكان يكثر من استخدام التنقيط بين العبارات في كتاباته ، هو من نوع الجرائم التي لاتغتفر لأنها - في رأيه - قد تغيّر من جزء من فكرته او تقنيته في الكتابة ، فالنقطة لها معنى ودلالة عند يحيى جواد ، والنقطتان او الثلاث او الخمس كذلك ، وللنقاط أدوار في الكتابة لاتقل عن الكلمة الواحدة والجملة ... الخ .

وقد علمت بمرور الأيام انه فقد الكثير من اصدقائه ، بسبب شعوره بلا مبالاتهم تجاه مايكتبون وينشرون ، ومن اصدقائه الفنانين تجاه مايرسمون وينحتون .

ولا اذيع سراهنا اذا قلت : ان يحيى جواد كان شديد الرغبة في (الكمال) في مايكتب وما يرسم او ينحت ، ولم يكن في رغبته تلك يعكس احساسه بثقل شلله عليه ، كما لم تكن تلك الرغبة (عقدة نقص) لديه ، ابدا .. لقد كان حتى قبل ان يصاب بالشلل في ١٥ كانون الثاني ١٩٦٧ ، من النوع «الدقداقي» ، كما نسميه بالعامية ، وهذا ماجعل معظم اصدقائه يتسربون من حوله ، بل ماجعل اقرباءه المقربين «ينفضون» من حوله ، مع شديد الأسف .

ان الرغبة في تحقيق (الكمال) لدى يحيى جواد ، كما اعتقد ولكي لا أبدو متجنيا عليه - رحمه الله - كانت من طبائع روح التحدي التي تعتمل نفسه بها ، نعم .. التحدي ، ولقد كان شديد التمسك بعبارة الكاتب الامريكي الشهير (ارنست همنغواي) في روايته (الشيخ والبحر) التي تقول : «قد يتحطم الانسان ، ولكنه لن ينهزم» ، وفي دفاتر مذكراته التي كتبها دفترا بعد دفتر ويوما بعد يوم طوال عشرين عاما من شلله ، كان الاستخفاف من حالة مرضه الرهيبة ، سمة بارزة تؤكد ماذكرته عن روح التحدي التي كانت تغمر نفسه .

●●●

ومما ادهشني في يحيى جواد أيضا ، انه لم يترك لأحد فرصة للاشفاق عليه ، نعم كان كذلك بقوة ومكابرة واصرار وعناد ، بكل ماتحمله هذه المفردات من معانٍ دقيقة .

ومعذرة أخرى من الاصدقاء والقراء ، ومن روحه قبل ذلك ، اذا ذكرت قبل ان اختم هذه الذكريات التي نقلت فيها مايتعلق بدهشتي منه ، انني في العام الماضي (١٩٨٧) لم أزره إلا مرة واحدة ، وعلى الرغم من عتبه علي لدى من زاره من أصدقائنا - كما ابلغني بذلك اكثر من صديق - الا انه كان يتمنى عليهم ألا يبلغوني عتبه الشديد عليّ ، لكي لا اعتقد انه بحاجة إليّ ، وكنت - ويالأسفي وحزني - ممتلئا باليقين انه - اعني يحيى جواد - ليس بحاجة إليّ ولا لسواي .

ولا اكتمكم سرا انني حين علمت بمرضه وقد اشتد عليه ، لم اكن لا مباليا اذ لم أقم بزيارته ، وأُشهد الله على ذلك ، بل كنت واثقا ثقة لا اعلم مصدرها - ربما كان مصدرها يحيى جواد نفسه - انه سيشفى بعد حين مثلما هو شأنه منذ عرفته في يوم مأمن سنة ما ، لعله - او لعلها - كان - أو كانت - قبل تسعة عشر عاما من الآن .

لكنني ، يالأسفي وحزني ، فوجئت به في زيارتي الاخيرة له ، مسجىً في تابوت خشبي وسط صالة بيت أخيه ، صباح الثالث عشر من شباط الماضي ، ولم أُصدّق انه يحيى جواد الذي «يتقرفص» في التابوت ، مثلما شاء ان يرسم رجلا عاريا انطوى جلده على عظامه في عدد من احب لوحاته الزيتية التي سبق ان رسمها ، وكان يعلقها في جدران غرفته .

ألا ان يحيى جواد كان مفاجئا - بل مدهشا - حتى في موته

●●●

ومعذرة انني لا أخفيكم دهشتي :

كيف اختار يحيى جواد ان يموت تلك الميتة ، ان يموت خلافا لكل من يموتون على أسرَّتهم ، بوضع «متقرفص» من دون ان يسأل أقرب المقربين اليه مساعدتهم بأن «يمدّوا» قدميه النحيلتين المشلولتين ؟! ألا أن يحيى جواد كان مفاجئا - بل مدهشا - حتى في موته .. رحمه الله .

يحيى جواد .. أفكار من دفاتر اليوميات

هذه صفحات مختارة من دفاتر اليوميات التي كان القاص والفنان الراحل يحيى جواد يحرص على تسجيلها كل يوم ، والتي كان يطلق اسم (حالات) أيضاً مثلما كان يسمي قصائده واشعاره .

هذه الحالات التي واظب على تسجيلها عاما علم بعد طوال تسعة عشر عاما منذ سقوطه في حالة الشلل ، تلقي ضوءا كشافا على وضعه العام ، اعماله وافكاره وأوضاعه الصحية والاجتماعية ، كما تلقي ضوءا اكثر سطوعا على حالة التحدي التي كانت تملأ روحه فتزيده صبراً وجَلَدا في مواجهة شلله .

وقد اطلعت على اغلب دفاتر اليوميات التي تركها الراحل يحيى جواد ، ووجدت ثمة فكرة تومض في راسي .. ملخصها ان أبدأ بالصفحات الأخيرة لآخر هذه الدفاتر ، حيث اشتد عليه عدد من الأمراض الباطنية التي ضاعفت من متاعبه ، وكانت كفيلة بوضع نهايته على الرغم مما ستظهر بوضوح من روح مقاومته التي تنفع بشيء .

ولعل ماسيجده الاصدقاء والقراء هو اقل ماتمكنت من تسجيله لملء فكرتي ، وان كنت متيقنا انها ليست الفكرة التي تفي بالاغراض المتوخاة كلها ، بسبب عجالة التنفيذ واعتمادي فيها على دفاتر الاعوام الثلاثة الاخيرة التي سبقت رحيله ، لاسيما وانها لم تكن من اعوام الانتاج الابداعي في مجالات الرسم والنحت والقصة والشعر التي عرف بها الراحل يحيى جواد .

الا انني آمل ان اتمكن في القادم من الأيام من العكوف على دراسة دفاتره كلها من جهة ، وعلى دراسة ماتضمنته افكاره من معطيات ، سواء في «حالاته» او قصصه القصيرة او الطويلة .

التاريخ / ١٩٨٧

● السبت ٥ كانون الاول :

ملاحظات الراحل

روائح الموت تزكم انفي ... كنت آمل ان اعيش حتى (١٥ ـ ١ ـ ١٩٨٨) لكي اختم على نهاية (عشرين عاما) من الشلل والعزلة والصمت لكن ارادة الله شيء والاماني شيء آخر .

[آخر صفحة كتبها الراحل بخط يده المرتعش .. واشّر حتى نهاية الدفتر ـ او العلم ـ بعلامة (×) بخط بادي الضعف]

● الثلاثاء ١ كانون الاول : (الاسهال)

ـ ٢٢ ـ

مضت (٢١) يوما ومازال الاسهال المدمّر على حالته . انني اتهدّم .

[تسبقها صفحات معلّمة بعلامة (×) حتى ٢٧ تشرين الاول]

● السبت ٢٤ تشرين الاول : ١ ـ ازداد ضعفا وانهيارا .

● الجمعة ٢٣ تشرين الاول : ١ ـ شهيتي للطعام ميتة تماما .

٢ ـ اشعر بضعف شديد علم وانهيار .

● الخميس ٢٢ تشرين الاول : ١ ـ (نهايتي تقترب)

● الثلاثاء تشرين الاول : ١ ـ قد لاابالغ اذا قلت : انني عشت عذاب الجحيم الحقيقي نهار وليلة امس . ان بعض الآلام تعجز عن وصفها او التعبير عنها اعمق الكلمات واقول فقط : انه عذاب وحشي همجي لم يُقدّر لانسان او حيوان .

● خلاصة شهر ايلول : (في المستشفى)

كنت اتوقع الملل والضيق .. لكن الذي حدث كان العكس تماماً ، فقد الفت المرضى واسترحت الى جو الردهة الذي يعج بالحركة والنشاط . كنت مع الناس رغم بلواهم واوجاعهم ولكنهم بشر احياء ، فلا

صمت ولاعزلة وفي ذلك رحمة وعزاء . وبين الناس ، ينسى المرء افدح بلواه وابشع جراحه وآلامه . الشيء الغريب : ان كل آلامي الجسدية قد هدات واختفت تماما .

● الاربعاء ٢٣ ايلول : (تعقيبات)

يوم كنت معافى .. كنت – حين استيقظ من النوم – اصرخ دائما : « ماذا سافعل بيومي هذا ؟ » لم تكن عندي يومذاك آلام جسدية ولاجراح ولاشلل تام يعيقني عن مغادرة سريري . كنت مريضا (بالسام والملل) .. يومي طويل مديد .. وعزلتي خانقة .. وعاطل عن اي عمل او انجاز سوى اجترار الافكار المعتمة واحضار صور الماضي الثقيل .. ولم اكن ادرك بانني كنت (معافى) وامام (العافية) تتعاظم اكبر الهموم والمشاكل والعقبات .

ها انذا اليوم (مشلول عاجز مريض) انواء بالف الم والم لايترك زمنا لسام او ملل او اجترار افكار ، فباي كلمة ساصرخ .. ؟

● الاحد ٢٠ ايلول : ٢ -: يطبق صدري حزن عميق ثقيل .. ليس رثاء ولاشفقة على نفسي او حياتي ، فلم اعد املك نفسا ولاحياة .

● الثلاثاء ١٥ ايلول : ١ – لم اعد اعرف عن اي الم اكتب ..

● الاربعاء ١٢ آب :° ما الباس في ان اعيش الاحلام المزيفة وخداع النفس مادامت في نهاية رحلتي بين الاحياء ؟ انني اتفرج على ايامي وأحصي خطواتي .

● الاربعاء ٥ آب : هذا هو اليوم الذي استطعت فيه ان أمسك بالقلم – بعد سقوطي مريضا منذ مايقرب من شهر .

[صفحات بيضاء تنتهي في ٤ آب ، بدات من ٦ تموز ، وسبقتها صفحة بتاريخ ٥ تموز تحمل عبارة (حالة صحية)] .

● الاربعاء ٢٩ نيسان : + (رمضان) +

ليلة امس :

ماالذي يجري في احشاء جسدي ؟ ما الذي يتمزق ؟ ما الذي ينهار بصمت قاتل ؟ .. النهار كله آلام .. والليل كله آلام .. ولم اعد احظى بساعة نوم واحدة .

● الاربعاء ٢١ كانون الثاني :

تجلدني ايامي بسياط العزلة ..

وتجلدني العزلة بسياط الافكار .

١٥٠ الجمعة ٩ كانون الثاني :

إن مُتُّ ليلي وسهدي ـ فاللوم ليس بمُجدي

اسلمتُ للحُلم عمري ـ فضاع في الحُلم رشدي

ي – ٩ – ١ – ١٩٨٧

● الثلاثاء ٦ كانون الثاني :

اذا غفرت للقوي اخطاءه ، خائفا ..

فاغفر للضعيف اخطاءه ، مُقتدرا .

● الجمعة ٢ كانون الثاني : الصبر .. هذا الشيء .. هذا الميزان الذي توزن به كل قيمنا .. كل ابعادنا .. ليتني اجد مكانه وارى وجهه .. لأريه مكاني ووجهي وجدران ايامي .

١٥٠ الخميس ١ كانون الثاني : (سنة اخرى)

ها انذا أجابه (سنة جديدة) .. اقف عاريا على حافة طريق مجهول غامض كطفل غرير .. وسوف اخطو نحو الايام وفي جعبتي كل ماتساقط من بذور الاحلام التي لم تنبت .. والتي لم تزدهر .. والتي لم تثمر .. بل وحتى العقيمة والمتربية واليابسة منها ... !! لم لا ؟ انه عناد الاحلام المهيضة .. الاحلام المنبوذة .. التي تركت وراءها غبار الخيبة والمرارة والقنوط . ساحمل بذوري المنكسرة الى ارض بكر جديدة (سنة جديدة) لاحرث ايامي من جديد .. وابذر من جديد .. وانتظر الشمس والمطر .. والامل من جديد ... !!

وماذا تراني افعل ؟؟ .. انني اتنفس . وانني امتزج بدورة الليل والنهار .. وانني ابعثر حواسي في مسارٍ مفروض ، وما عليّ الّا ان استكشف ارضي وسماواتي ومواقع اقدامي كي اجد التربة النقية لزراعة احلامي من جديد .

[ملاحظات لابد منها]

من الواضح ان الراحل يحيى جواد كان ينظر الى بداية السنة الجديدة ، كل سنة جديدة ، بتفاؤل وامل يفوقان الياس و «غبار الخيبة والمرارة والقنوط» . فهو حتى في قمة شعوره بانكسار بذوره ، لكنه يامل ان يحملها الى «ارض بكر جديدة» بكل ما تؤكده العبارة من معاني الثقة العالية والاصرار .

ولو استرجعنا القليل من مذكرات الأيام التي سجلتها هنا ، وتعمدّت ان اسلسلها من الصفحات الاخيرة للعام ، لوقفنا على جملة افكار وومضات بالغة الاهمية ، هي من بين صفات كثيرة يكاد بعضها ينطق او يدل على شراسة المرض – بل مجموعة الامراض – التي راحت تنهض – ولااقول تنهش – في جسد الفنان الراحل .

غير ان ماتضيئه عباراته القليلة آنفة الذكر ، يظل اكبر مساحة من الآمه المادية ، ويظل يؤشر روحا لم يستطع المرض ان يقتحم اسوارها ، وظل بعيدا عن حساسيتها المفرطة تجاه الآخرين ، حساسية المحب اعني وهي بذوره التي تقوم في ارضه النقية ، التي حرثها بلا هوادة ولاكلل ، منتظرا «الشمس والمطر .. والامل من جديد ... » .

١٩٨٦

● الاحد ٢١ كانون الاول : أخفي الجراح كاني استجير بها لتشرب النسغ من قلبي

ي – ٢١ – ١٢ – ١٩٨٦

● الاثنين ١ كانون الاول : نكتب احلامنا على اوراق الخريف لتقراها رياح الشتاء .

● الثلاثاء ٤ تشرين الثاني : ينضب عقل المرء ويجف احيانا كما يجف قلم الحبر . العقل يطفو في بحر متلاطم من الهواجس والمشاعر والاحاسيس الخفية ، ويظل – رغم ذلك – ضمآنا الى قطرة (فكرة) صغيرة يفسر بها مايجري حوله وما يدفعه الى نار الدوران حول ماليثيره ولايقدر ان يصرخ (بجملة) واحدة او يستغيث بحرف واحد .

● الاربعاء ٨ تشرين الاول : تجاورني (كوّة) صغيرة في الحياة ، رضيتُ بها كما يرضى عابر الصحراء بقطرات يبلّ بها ريقه ويستانف السير .

كنت ادس عيني في (الكوّة) لأرى النور .. وادس انفي لاستنشق الهواء .. وادس كفي لأشرب التائه من المطر .. لكن (الكوّة) اخذت تضيق .. وتضيق .. وانا انتظر .

● الاربعاء ١٠ ايلول : تتراكم الايام فوقي كما تتراكم الاتربة فوق اثر عتيق مهجور .. ان نسمات الحياة الهزيلة العابرة ، تتسرب الى قلبي عبر الطرقات التي تمرّ منها الديدان .

الجمعة ١ آب : (رعشة يدي)

رعشة يدي آخذة في الازدياد يوما بعد يوم . وانزعاجي يزداد وقلقي يزداد .. كنت اريد ان ارسم ، وقد هيات ادواتي وانتظرت ان تزول الرعشة او تخف .. وكنت اريد ان اكتب – وعندي الكثير من الخامات – وانتظرت .. وكنت احلم في ان اجد الظرف الملائم كي اعود الى النحت ، وانتظرت ..

انتظرت ان تزول (الغمة) .. وتابى يدي إلا ان تزداد (رعشة وضعفا) .. الكتابة ملاذي الاخير الذي بنيت عليه كل سعادتي واحلامي .. وها هو (الملاذ) يترنح .. وماأعظمه من الم .

● الثلاثاء ١٥ تموز : شرُّ الهزائم .. الهزيمةُ امام النفس .والانتصار عليها ... اعظم الانتصارات .

● الجمعة ٤ تموز : تتقافز افكار العاجز من مكان الى مكان ومن زمان الى زمان بسرعة تفوق سرعة الضوء . انها شرهة لاتفه الاشياء . مُنقِّبة عن اخفى المنسيات .. وهل في ذلك بديل لحرارة دم الحياة ؟ .

● الاحد ٢٢ حزيران : كنت اهرول في ازقة حياتي وشوارعها كالنائم او كالرازح تحت وطأة مخدّر غامض ، تصورته بمثابة الملاك الحارس الذي لايخطيء ولايغدر ولايخون .

● الجمعة ٦ حزيران : مهما كبرت المستنقعات ، فهي لاتقوى على قتل عطر اصغر الازهار .

● السبت ٣١ ايار : لست حيا .. ولست ميتا .. ولكنني اتارجح بين الضفتين كما يتارجح رقاص الساعة العتيقة وانتظر نهاية دورات نوابضه .

● الاثنين ٢٦ ايار : وهذا هو الليل .. يقودني الى اسراره والى ازقّته والى صحاريه ومجاهله ، كما يقود المحتالُ غريبا اعمى في ارض مليئة بالمصائد والفخاخ والمهاوي والآبار .

● السبت ٢٤ يار : هو ذا النهار يمضي .. وتمضي في طيات اذياله كل خيوط الرؤى والاطياف والاسفار ... انه بئر الرماد الذي الفته منذ قرون ، وتحجّرت في غياهبه منذ قرون ، فنسيت اسم الشمس .. ونسيت ملامح البشَر ... ونسيت سعادتي الاصوات .

● الجمعة ٢٣ ايار : اتامل احيانا (اعمالي الفنية) التي ضيعت من اجلها عمري واحرقت اعصابي واتلفت بصري .. اتاملها احيانا فافكر واتساءل : - كيف سيكون مصيرها من بعدي .. ؟ ومن يصونها من التلف والتشتت والضياع ... ؟

● الخميس ١٥ ايار : (رفة يدي)

الرجفة الشديدة في يدي اليسرى شبه السليمة باتت تضايقني وتثير قلقي .. يئست من (النحت) لعدم وجود المكان المناسب لعملي .. ويئست من (الرسم) لفشلي في السيطرة على (رجفة يدي) حين امسك بالفرشاة او قلم الرصاص .. وقلت لنفسي ، لاباس .. استطيع - على الاقل - ان اكتب بضعة اسطر في اليوم ، او عدّة كلمات .. ولكن الرجفة تزداد يوما بعد يوم وعجزي يزداد ، فلم اعد قادرا على كتابة حرف واحد الا بعد بذل جهد جبار لكي اسيطر على هذه الرجفة القاتلة .

● الخميس ١ ايار اعضُّ على جراحي كي لايتسرب صبري مع نزيفي .. واعض على الامي كي لايتصاعد العجز والضعف الى بصري وملامح وجهي .

● الجمعة ١٨ نيسان : ارفع بصري عن حروف صفحة الكتاب ثم التفت لاحملق في حروف صفحة (الساعة) كي اقرا الوقت . ليس لي مع (الوقت) موعدٌ او علاقة .. انني انظر اليه فقط ولاحساب لي معه واستفهامات انه يمضي ، وانا امضي .. انه يمضي ليولد مع كل الاحياء .. وانا امضي لاموت كما مات كل الاموات .

لماذا اطارد (الوقت) ؟ ... لست ادري .

● الاربعاء ٩ نيسان : وانتهيتُ الى قطار ذي خط مجهول وهدف مجهول . يطوي بي ارض العُمر .. واجلس قرب نافذة ضيقة .. والمرئيات تظهر وتتوارى . والافق يدور على نفسه .. والذاكرة تغلق ابوابها .. والعين تريد ان ترى فقط دون ان تختار وان تحكم .. فالاشواق والاماني والاحلام لاتؤمن بخطٍ مجهول يسوق الى هدفٍ مجهول . العين تريد ان ترى لتسخر .. والفم المليء بدهشة الخُدعة يريد ان يقهقه ويريد ان يبصق .. ويَودّ لو قال كلمته الاخيرة ولو قالها الى متاهة وسراب .

١٥٠ الخميس ٢٠ آذار : النهايات تبدا حين نبدا بالتنقيب عن اصغر الافراح التي اهملناها تحت موائدنا ونحن مسحورين باضواء الحاضر وشموس المستقبل .

● الاثنين ١٠ آذار : كنت احلم ان احتفل مع المحتفلين بسنة (٢٠٠٠) .. كنت احلم فقط .. وماذا يخسر الحالم ؟ وكنت اضحك من حلمي .. الانسان حيوان حالم .. والمرضى من اكبر الحالمين تطرّفاً .. يحلمون بكل الاشياء ، عدا (الواقع) !! تصوّر رجلا كسيحا ينام الموت تحت وسادته ، ثم تراه يحلم باحتفالات القرن (الواحد والعشرين) !! وساعة اصحو من احلامي .. اضحك بصوت دامٍ ثم امد يدي العاطلة عن الافعال لاسدل الستار على اروع اكاذيب الاحلام وابعدها مغامرةً وحماقة .

الاحد ٢٣ شباط : لو عاش الانسان حسب مقاييس افكاره ، لما بقي للآخرين موقع قدم من السعادة .

● الاحد ٢ شباط : تضجر الاجسام فيتضخّم الامل .. ويضمر العُمر .. ارادة الحياة .

● السبت ١٨ كانون الثاني : الصمت الكثيف يملأ غرفتي حتى السقف .. صمتٌ طيني لزج لايخترقه هواء ولاتهزّه حركة .

● السبت ٤ كانون الثاني : غضب (ايوب) !!

تحمل (ايوب) اعظم الجراح واشد الالام واكبر البلوى ، رضيا قانعا شاكرا .. لم يغضب لكل ما المّ به وما عاناه من شدائد شخصية الَمّت به وبجسده وحده ولكنه اشتعل غضبا حين راى زوجته (ليا) او(رحمة) وقد قصّت (ضفيرتيها) فباعتهما لتاتي له بالطعام .

١٩٨٥

● الاحد ١٧ تشرين الثاني : نرى المستقيم فنشعر بالتوازن .. ونطمح ان يكون اكثر استقامة ، لنكون اكثر توازناً .. وتلك هي احدى طُرقات الحلم الغامضة .. نريد ان يبقى النظيف اكثر نظافة ليزداد ايماننا بنظافة الحياة .

● الخميس ٧ تشرين الثاني : وخلاصة (نهاري) : - صمتٌ .. وتدخين .. واجترار . لا فواصل عندي بين الزمان والمكان .. وبين .. كان .. ويكون .. وسيكون .

● الاحد ٣ تشرين الثاني : لولا دورة الارض حول نفسها لما نالت الاعشاب الصغيرة نصيبها من ضوء الشمس .

● الجمعة ٢٥ تشرين الاول : اسلمت نهرَك مرساتي واشرعتي فليستوطني أرقي واستمرئي دائي اني سئمتكِ والايام تسائلني من كان منّا طريدَ الجرفِ والماء ؟

ي - ٢٥ - ١٠ - ١٩٨٥

● الاثنين ٢١ تشرين الاول : انحسرت اخيرا (حالة) - (الشعر) الغريبة التي امتدت (١٩) يوما كتبت خلالها (٣٠) بيتا ، منها الفردي ومنها الزوجي ومنها الذي بلغ ستة ابيات .

● الاحد ٢٠ تشرين الاول : إن جئتَ تستجدي لنجمك كوكبا فارجعْ الى فَلَكِ الكهولة حاطبا او لَمْ تجدْ في الريح صولة قاهرٍ حتى وقفتَ من السحابة عاتبا

ي - ٢٠ - ١٠ - ١٩٨٥

● الاربعاء ١٦ تشرين الاول : وتهيم في زنزانتي اسرارُها فيذيبُ صمتي خَطوُها وحوارُها فافكُّ اسر قواربي متحامعاً من ضَحلها فيدكُّني تيارُها

ي - ١٦ - ١٠ - ١٩٨٥

● الجمعة ٤ تشرين الاول : نَبلنا ولم تنبلْ غصونُ قلوبنا فبِتنا بارض الشوق زهراً بلا عطرِ

ي - ٤ - ١٠ - ١٩٨٥

● الخميس ٣ تشرين الاول :

وأبحر عطشاناً بزورق حالمٍ
فاخسر عند الصحو مائي وزورقي

● الخميس ١ آب : لم يخطر ببالي ابداً ان اعيش (لنفسي) .. وكم كنت ادهش من اولئك الذين يتعاملون مع الناس من وراء حواجز زجاجية .

● الاحد ٢٨ تموز : تلوي السنوات اعناقنا فنساوم على اتفه واضيق شروط الحياة .. ثم نخسر انفسنا والحياة .

● الثلاثاء ٩ تموز : انني اقامر بكل حياتي من اجل لحظة فرح .

● السبت ٢٩ حزيران : كلما فكرت (باعمالي الفنية) الحاضرة ينتابني قلق عميق على مصيرها من بعدي .

السؤال الذي يؤرقني ابداً هو : ـ «لمن ساترك هذه الاعمال» ؟

● الاثنين ١٧ حزيران : يدفعني دافع غامض ومُلحّ الى كتابة (الشعر العمودي) (كلاسيكي) منذ عدة سنوات ـ. كنت لا اعيره اهتماما او انظر اليه نظرة جادة فانا لا احترف نظم الشعر ولا اسعى اليه الا في حالات نادرة ومتباعدة هي اقرب الى (النزوة) او (التسلية) منها الى الجد والجدية .

مايحدث الآن .. هو ان هذا (الدافع الغامض) اخذ يزداد إلحاحا ولجاجة في السنوات الاخيرة فامتدت مطاردته من النهار الى الليل والى الاحلام .

● الخميس ٦ حزيران : نقرأ الكلمة الشهيرة .. «الصبر مفتاح الفرج» او .. «من صبر ظفر» .. ثم نكتشف : ـ ان (الصبر) اعلى قمة من قمم الترفع عن الهزيمة والانحدار .

● الاربعاء حزيران : (سلافكا)

بدت (سلافكا) في ذلك المساء قلقة متوترة على غير عادتها . كان المساء الاخير لكلينا ، وكنت ارقب حركاتها وتعابير وجهها دون ان يخطر ببالي ماكانت تعانيه او تفكر فيه .

وسمعتها تهاجم زوجها هجوما عنيفا ... «انه ضعيف هزيل .. لا ارادة له ولا قرار .. انني اسخر منه واحتقره .. » ورايتها تخلع من اصبعها (خاتم الزواج) وحملق فيه .. ثم .. وبحركة عصبية مفاجئة ، قذفت به من النافذة الى الخارج قبل ان اتمكن من فتح فمي بكلمة او بحرف .

وقالت بهدوء مفتعل : ـ «لم اعد زوجة له .. لم اعد زوجة لهذا الرجل الذي تقوده امه كالخراف» .

ورايت نار الرجاء تضيء عينيها لتقول لي بلغة الرمز : ـ «ها انت تراني اخلع زوجي امام عينيك .. فما زلت متردداً ؟ » .

● الثلاثاء ٤ حزيران : انتظر كل المستحيلات .. وانتظر الذي لايُنتظَر .. فشعلة الحياة لاتطفئها المستحيلات .. والامل اقوى من الموت .

● الاحد ٥ ايار : نبدأ من (رحم) المرأة لننتهي الى (رحم) الارض .. ثم نستفيق لنجد بين ايدينا حفنة من الذهول .. والتراب .

● الاربعاء ١ ايار : الضعف والرعشة والرجفة تزداد في يدي اليسرى . كتابة الكلمة الواحدة تكلفني جهداً مضنيا وكانني احفر في صفحة حجر او حديد .

● الاثنين ٢٢ نيسان : عذرا ..
سيدي .. (داود) ..
لقد ألان الله لك حديدك ..
من (سيلين) لي حديدي ؟

● الاحد ٢١ نيسان : عذرا ..
سيدي ... (يونس) ..
اخرجك الله من ظلمات بطن ـ حوتك ـ ..
من سيخرجني من ظلمات ـ حوتي ـ ؟

● الخميس ١٨ نيسان : عذرا .. ياسيدي (ايوب) ..
كنت ـ سيد العذاب والألم ـ ..
ولم تكن سيد الوحدة والعزلة والوحشة ـ
كانت بين يديك زوجتك (رحمة) ...
كنت تجد قلبا يخفق لك ..
واذنا تسمع انينك وآهاتك ..
وجارحة ترتعش لمرآك ..

عذرا .. ياسيدي .. (ايوب) ..
لم تكن ـ وحيدا ـ في بلواك ..
فالنظرة .. عزاء ...
واللمسة .. عزاء ...
والسمع ... عزاء ...
الف عذر .. ياسيدي ...
لو تطاولت عليك ـ وحدتي ـ
وتطاولت عليك ـ آلامي وعذاباتي
فانا .. وحيد .. معزول .. وبلا .. (رحمة) .

● الخميس ٤ نيسان : كتابة السطر الواحد تكلفني الكثير من الجهد والمشقة والعناء . فاصابعي لاتحس بملامسة الورق الذي تحتها .. والرعشة تهز يدي من الرسغ .. والتشنج يعيق حركة اصابعي ومرونتها . لهذه الاسباب وغيرها كثير تركت (الكتابة المطوّلة) مُرغما والالم والحسرة يملآن نفسي حزنا وكآبة .. الكتابة بالنسبة لي مثل الغذاء والماء والهواء . وفي اعماقي الكثير الكثير الذي اريد ان اكتبه (كقصص) او (كمذكرات) . وكم حاولت ان اسيطر على رعشة يدي وتشنجها فلم افلح في شيء .

اطول ما استطعت ان اكتبه في هذه السنة هو (الحلم رقم ٣) او (مدينة النساء) حيث بلغ عدد الصفحات (١٦) صفحة وقد استغرقت كتابتها (خمسة ايام) بلياليها الشيء الذي حيرني وادهشني هو : كيف استطعت كتابة كل هذه الصفحات في نفس واحد وتحت اي تاثير ؟ .**

● الثلاثاء ٥ آذار : لم اكن ادرك ، يومذاك ، ابعاد القلق العظيم الذي كانت تعاني منه (امي) بصمت وهدوء ليل نهار ، وكيف كنت ساتوصل الى ادراكه وانا (منصرف الى نفسي .. غارق فيها حتى القعر) .. ولاشك ان قلق (امي) كان لايشبه ابدا قلق الامهات الاخريات .. كانت ترى (في وجهي) شيئا غامضا لم اره انا في مرآة . لقد عرف كل الحراس الليليين تلك المراة التي تقف امام باب بيتها الى وقت متاخر وعلى صدرها (قرآن) كبير وهي تسأل كل عابر سبيل «يُمّه .. شِفِت ابني يحيى بدربك» ؟

● الجمعة ١ آذار : ان الحضارات العظيمة كالاشجار العظيمة ، لاتنمو إلا في الاراضي النقية الحية ذات القدره على العطاء .

● الاحد ٢٤ شباط : اتستطيع ان تعيش .. بلا امل ؟
ولو استطعت ...
اتستطيع ان تحلم .. بلا امل ؟

● السبت ٩ شباط : احلم بالمستحيلات .. حتى لاانتفخ بالسهولات .

● الجمعة ١٨ كانون الثاني : يمكن للزهرة ان تنمو في قلب مستنقع .. لكن المستنقع لاينمو في قلب زهرة .

● الاربعاء ١٦ كانون الثاني : (تمثال صغير)

انتهي منذ عدة ايام بنحت تمثال صغير (رليف) لجسد امراة من الرخام الصناعي كما اظن ، الذي يتميز بذلك النوع من الذرات الخشنة التي تشبه ذرات مسحوق الزجاج .

حجم التمثال لايتجاوز من حيث الطول (٧)سم ، والعرض (٥)سم ، والسمك (١) سم . مادة الرخام صلبة جداً على يدين ضعيفتين مثل يديّ ، الا انني كنت اجرّب هذا النوع من الرخام .. لعل .. وعسى .. !!

● السبت كانون الثاني : وكما تكون للجبل الشامخ قمة ، يكون للالم الشامخ قمة . الثلج قمة الجبل . والصمت قمة الالم .

(بعض الاحلام)***

الافتتاحية كل سنة .. اكتبها وانا معصوب العينين لانها ستخطو في طرقات مبهمة يرتبط ترابها بالمجهول ، وترتبط سماؤها بالغيب او بالصدف .. الطرقات متشعبة ملتوية والمرء لايدري من اين يبدا والى اين سينتهي . والبدايات مليئة بالمبالغات غنية بالاحلام ، والاحلام عصب الحياة وعمودها الفقري . من قال «ان الانسان حيوان ضاحك» فقد كذب .. الانسان حيوان (حالم) ، وكثيرا مايقامر بخبزه اليومي من اجل ومضة حلم تتجول به عبر ابعاده الثلاثة .

الماضي : ـ احلام الحنين والحسرات .. الحاضر : ـ احلام الجود الفاعل .. المستقبل : ـ احلام الاماني والطمحات والرغبات .

وكنت .. ومازلت .. وسابقى واحدا من كبار الحالمين . حلمت بكل الاشياء التي سخر منها الصيارفة ورجال المضاربات المالية والتجار .. ارض الاحلام ، بالنسبة لهم ، كانت ارضا لايسكنها غير البُلهاء والسُذّج والمغفلين .. ربحوا الاموال وخسروا الاحلام .. وخسرت الاموال وربحت الاحلام .. (حُلم على قدر الاطار) .. نعم .. جهدت في ان تكون احلامي على قدر حدودي وقدراتي كي لاأُصدم او اخيب فخيبة الحلم قد تكون اشد إيلاما وتدميرا من خيبة الواقع .. يمكن ان تخرّب الواقع مواقف الآخرين ، اما (الحلم) فليس لأحد يدٌ في صنعه غير يد الحالم ، ولاعزاء بعد ذلك في الخيبة والفشل .

وبدات (احلم) لطرقات سنة (١٩٨٥) المُبهمة .. احلم بكل المستحيلات التي لاتنمو في ارض الواقع والحتميات وقداعثر على احلامي .. او بعض احلامي .. والايام حُبلى بكل الاسرار .

● اشارات :

(*) سلافكا : طبيبة بلغارية اشرفت على علاج الفنان عندما كان في احد المصحات البلغارية للعلاج الطبيعي . وقد اعجبت به وبفنه على الرغم مما كان عليه من مرحلة الشلل التي اصابته هناك ، كما تمنت عليه الزواج منه ، وبين أوراق الراحل مجموعة من صورها ورسائلها اليه بعد عودته الى العراق . وقد ذكر لي مرات انه جعل منها بطلة لرواية كبيرة عن مرحلة علاجه كتبها باكثر من الف صفحة من القطع الكبير .

(**) الحلم رقم ٣ : في دفتر مذكرات الراحل لسنة ١٩٨٥ ، وعلى امتداد التاريخ من ١٨ آذار حتى ٣١ آذار ، كتب الراحل في اعلى اولى الصفحات عبارة (حلم رقم ـ ٣ ـ) وكتب اسفل منها عبارة (مدينة النساء) وسر حلما من الاحلام التي اخذت تراوده في بعض الاحيان ، وكانت كثيرة وطالما حدثني عنها وقرا عليّ عددا منها تختلف في اطوالها .

الغريب في هذا الحلم انه يدور في مينة متطورة وتحتوي على وسائل واجهزة بتقنية عالية جدا ، وفي الحلم المذكور وقائع وتفاصيل غريبة .. بل مذهلة حقا ، لما تضمنته من افكار خيالات جعلت منه اقرب الى القصة المستندة على الخيال العلمي من مجرد حلم اعتيادي .

والاكثر غرابة ، ان الراحل استطاع تسجيله بجميع فاصيله وكانه يكتب واحدة من قصصه ، على الرغم من ظروف يده والرعشة التي كانت تنتابها وتعيق حركة اصابعه .

(***) بعض الاحلام : افتتاحية دفتر مذكرات الراحل ، التي سجلها على الصفحة الاولى المؤرخة ١ كانون الثاني ١٩٨٥ ، على جاري عادته في فاتره الاخرى . وهي قطعة ادبية اكثر منها (افتتاحية) دفتر مذكرات ، مثلما هو .

(حلم رقم ـ ١ ـ)

كنت متجها الى بناية قديمة تقع في راس (جسر الاحرار) من جانب الرصافة وتجاور (مطعم العاصمة) من جهة النهر . كان الجسر خالياً من المارة تماما إلّا من رجل كان يجلس على كرسي ذي عجلات يسير مسرعا ويصيح باعلى صوته «بيتهوفن .. لقد جلبت لك هذه الاداة لكي تضعها في اذنيك» ـ لم التفت الى الرجل ، بل تابعت سيري حتى وصلت الى البناية ثم صعدت الدرج الضيق القديم فوجدت نفسي في رواق طويل شبه معتم كانت تضيئه مصابيح افتة . سالت اول رجل رايته .. «اريد ان ارى بيتهوفن» .. اجاب الرجل .. «سأُخبره بقدومك .. انتظر هناك» واشار الى اقصى الرواق .

كان الرواق طويلاً جدا ، وعلى جانبيه كانت ابواب الشقق المغلقة تتراصف واحدة بعد الاخرى . انتهيت من الرواق فوجدت نفسي في حديقة كبيرة جداً شبيهة بالبستان او الغابة ، يتوسطها شارع طويل مُقترب يمتد الى اقصى مسافة ينالها البصر ، وكان على الجانب الايمن منها مُرتَفع عالٍ يمتد على طول الشارع ، تتخلله (مصاطب) خشبية مصبوغة باللون الاخضر .

كانت الحديقة هادئة وغنية بكل انواع الاشجار والاعشاب النضرة تتحدثان تجلس على اولى المصطبات فتاتان عصريتان تتحدثان فيما بينهما بصوت خافت وهما تتاملان تمثالين لرجل وامراة موضوعان امامهما في الحديقة . كان التمثلان على درجة عالية من الجمال ودقة الصنعة والتعبير والحركة .. المراة عارية وقد انبطحت على بطنها ومدت ساقها اليسرى على طولها ، وعقدت الساق اليمنى تحتها باسلوب تعبيري عنيف يوحي بالتحفز للنهوض . اما يداها ، فقد اسندت باليسرى على الارض ، ومدت اليمنى الى الامام وكانها تريد ان تنال شيئا امامها او عزيزا لديها .

كان جسدها العاري الفني يزخر بالجنس والحيوية والعافية ، وكان وجهها ثروة هائلة من الجمال والصبا والرغبة العارمة للحياة . كانت مقاييس التمثال ثلاثة اضعاف حجم الانسان الطبيعي ، وكان ينتصب وحده على قاعدة خاصة به . وكذلك كان تمثال الرجل .. له نفس الحركة والصيغة والحجم ، وله قاعدته الخاصة .

بقيت واقفا اتامل التمثالين بدهشة ولذة وانبهار ثم التفت الى الفتاتين اللتين كانتا تديران ظهريهما وسالتهما : «اهذان التمثالان من صنع محلي ؟» وقبل ان اتلقى جواباً على سؤالي ، قلت : ـ «اظن انهما من روما أو نابولي فنحن لم نصل بعد الى مثل هذا المستوى الفني الرائع ، وليس لدينا مثل هذا النوع النادر من الرخام» اجابت احدى الفتاتين : ـ «نعم .. هذا صحيح ..

انهما من ايطاليا .. ولو انهم يقولون انهما من صنع محليّ .

وبينما نحن نحملق اعجابا بالتمثالين شاهدنا تمثال الرجل يطير فجاة في الهواء ويبدا في التصاعد وقد انكشفت بطنه وصدره وظهرت اعضاؤه الجنسية امامنا بكامل تفاصيلها .

قالت احدى الفتاتين وهي تتابع التمثال بعين ثابتة : ـ «اتدري ان بعض النساء هنا يشترين تماثيل كيوبيد وابولو بحجومهم الطبيعية (....) ؟ » ..

قلت : ـ «حقا ؟» .. قالت : ـ «نعم .. كلهن هكذا » ..

وفيما كنت اتابع بعيني طيران التمثال ظهر من اقصى الرواق الكبير (بيتهوفن) وهو يجلس على كرسي ذي عجلات يدفعه خادمه الخاص حتى توقف امامي . تبادلنا التحايا ثم اخذنا نتحدث فسالته مندهشا : ـ «انك تسمع جيدا .. كيف يقولون انك اطرش ؟ » .. انا كسيح كما ترى ولست اطرش » .

قلت : ـ «جئت لكي تاخذ صورة للذكرى» .. قال : ـ «انني بدون لحية كما ترى .. ولااستطيع ان اظهر في الصورة بدون لحية» .

وصحوت من الحلم ...

* * *

حلم رقم (٢)

[كتب الفنان والقاص الراحل يحيى جواد هذا الحلم في دفتر مذكرات سنة ١٩٨٥ في الصفحة المؤرخة ٩ كانون الثاني وفي الصفحة المؤرخة ١٠ كانون الثاني ، وهو اول الاحلام التي صارت تراوده آنذاك .

اما الحلم الثاني فهو اقرب الى الكابوس منه الى الحلم ، وان كان الراحل قد سجّله بلغة جميلة واسلوب قصصي غريب ، وهو بصفحة ونصف الصفحة .

في حين كان الحلم رقم ـ ٣ ـ اطول احلامه وامتد على (١٦) صفحة كاملة ، وقد فكرّت في اعداده للنشر هنا على الرغم من انه يعادل مساحة قصة طويلة مما اعتاد الراحل كتابتها ، إلا انني رايت عدم امكانية نشره كاملا وبتفاصيله كلها ، نظرا لاعتماده على امور تتعلق كلها بالجنس ووصف الاعضاء الجنسية .. الخ ، وانه اي حذف او تنقيط استخدمه بديلا عن العبارات والمسميات من شانه ان يشوّه الحلم الجميل المدهش .. فمعذرة .]

ع . م

كنت اسير مع والدتي في محلة (بستان حسون اغا) القديمة ، متجهين الى بيتنا الكبير الجديد الذي سنقيم فيه قالت والدتي : ـ

«اذا كنا نريد ان نذهب الى هناك فدعنا نذهب الى بيتنا القديم القريب منا» .. وقفنا امام البيت الذي كنت اعرفه جيداً ، كانت بابه مفتوحة على مصراعيها ، وحين نظرت الى داخله وجدت ساحته مليئة بالنفايات والانقاض التي خلفها ساكنوه بعد انتقالهم منه .

كان البيت كما كنت اعرفه تماماً ـ مدخل ضيق طوله متران .. في بدايته مرحاض على جهة اليمين .. وعلى اليسار جدار الغرفة الصغيرة التي لاتتجاوز مساحتها المترين ونصف طولاً في مترين عرضاً .. (يليها باحة الدار المكشوفة التي تضم الدرج الحجري الذي يقود الى السطح ، بعد الباحة توجد (طارمة) تمتد على عرض الدار عمقها متران .. ثم تاتي الغرفة الكبيرة وراء الطارمة . كانت تلك هي كل مرافق البيت القديم التي بنيت من طابوق (اللبن) على قطعة ارض لاتتجاوز الستين متراً مربعاً .

جلست مع والدتي في باحة البيت وسط الانقاض والاتربة . كنا نواجه بعضنا ، ظهري نحو الطارمة وظهرها نحو مدخل البيت . تحدثنا في امور عامة لااذكرها تماماً .. ثم فجاة ظهرت من ورائي سحلية ضخمة يزيد طولها على (٣٠) سم .. عريضة سمينة ذات راس كبير وملامح شبيه بملامح القط .. التفت نحوها بسرعة ثم ضربتها بعصاي الحديدية فانقطع ذيلها ، ثم عالجتها بضربات اخرى متعددة على ظهرها فقطعتها من الوسط واخمدت انفاسها .

قالت والدتي : ـ «الذيل مازال حياً يتحرك
قلت : لاباس هكذا هي ذيول السحالي .. سيموت بعد قليل» .

بقيت احملق بالسحلية متعجباً من ضخامتها وطولها وغرابة راسها الكبير .. ثم رايت الراس وقد اخذ يكبر ويكبر حتى اصبح بحجم راس الهر .. كان سليماً لم تنله ضربة لذلك كانت جميع جوارحه تتحرك وكانها تريد ان تنقض علي ثانية .

اخذت اكيل الضربات بعصاي مرة تلو مرة وكنت اشعر بضعف الضربات رغم الجهد العنيف الذي ابذله ، ورغم ذلك داومت على الضربات باقصى قوتي الى ان قتلته .. مات دون ان يتهشم راسه او يناله اي خدش طفيف .

القيت بعصاي الحديدية بعيداً وانا انظر الى الجثة فرايت والدتي تنهض من مكانها ثم تاخذ جثة السحلية وتبدا بتنظيف احشائها ورميها بعيداً .. سالتها بدهشة عما تفعل فقالت : ـ «اريد ان احنطه» .

واستيقظت من النوم

الى يحيى جواد

(١)

اضربْ بعكازك ... ياابن الأسى
كلَّ النواقيس ... لعلَ النجومْ
تسمعُ صوتَ الطيبة الثكلى
فتزهر الدفلى
وفي عيون الليل ... عبرَ المدى
يورقُ ،
في الاسحارِ ،
قلبُ الحجرْ

حسين جليل



يامبحراً ..
قنديله قلبُهُ
وزاده حبهُ
تسلق القمةَ ،
إن المدى رحبٌ
لمن يمتدُ من جرحِهِ ،
عبر مسافات الأسى ،
دربُهُ .

حسين جليل

●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●

من رسائل يحيى جواد

١١ / ٥ / ١٩٧٠

عزيزي حسين

تحياتي واشواقي

عدتُ ثانية .. كالف مريض من حولي ، نستجدي الأمل والحلم .. ذلك المحيط الغريب الذي يتعامل بلجاجة واصرار مع اشرس واعتى القوى الدمار الرياضي .. ان جاز القول ، انا لم ار في حياتي بشراً بمثل هذه الصلابة والعناد .. كسيح اكتع يدب كالحشرة ليصارع شيئاً ضارياً مجهولاً وامراة في الثمانين من عمرها تاكل وتتغوط ثم تغني بعد ذلك بملء حنجرتها ، ولكم شعرت بالخجل والصغر عندما قارنت حالتي والف حالة اشد وطاة حقاً .. لشدما نفلسف ونثرثر لنبحث عن صيغ اخرى لقضية باهتة .

قديم كل شيء في المصح الا النساء ، انهن يمثلن الجانب المتهافت ، يسترقن السمع الى الصوت وتكوين الوجه ، والخطوط الخارجية للرجل ، بذلك السؤال العتيد كم عمرك .. ؟ من اي بلد انت .. ؟ ان المراة هي هي عبر كل زمان ومكان ومن خلالها نتلقى القنوط والمرارة ، ونستقصي الشوق الاصم والرؤى الوحشية ، في بغداد هربت ، هربت وراء جلدي . سبع سنوات او اكثر ، واغلقت كل النوافذ .. ثم نتساءل عما تبقى ، جثة ... جثة تريد ان تمتص شراييتها بصمت ، وهنا .. هنا في هذا الوادي المترامي ، تنتصب مهزلة اخرى ، وتلوح اسطورة اخرى ، ولكم تعبنا من الاساطير ، خرافة الجهد والبذل لوجوه تخر مريضة دامية لطغاوة الجنس .. الجنس وبشاعة الغريزة الوالغة في الوحل ، ونحن نسخط ونغضب .. لماذا .. ؟ فليكن .

اخي ابو علي يؤسفني اذ انني لم اكتب اليك بسرعة اكثر .. انا متعب قليلاً ، والجليد في هذا البدء مزعج وثقيل ، وانا لااكاد اشعر بالدفء . ان الايام تمر بطيئة قاتلة ، لاشيء الا التطلع في وجوه الناس واجترار الافكار ، وكنت قد ازمعت ان اكتب شيئاً وان اقرا شيئاً ولكنني اصبحت لااطيق الامساك بالقلم ولا الكتاب .. انها حالة اشبه بالذهول او النوم القلق وقد يكون مصدرها الوحدة والسام .

اخي حسين ارجو الكتابة الي على العنوان التالي واخباري عما جد في موضوع ـ المقال ـ كما اود ان تبعث الي ببعض المجلات او الكتب الخفيفة اذا وسع المجال . الاخ عبد الرزاق يهديك تحياته الحارة ويود لو ترسل اليه كتاب (واقعية بلا ضفاف) تاليف روجيه جارودي ، وعلى نفس عنواني طبعاً .

اتصل باخي عزيزي ابو علي ، وتفقد احواله ، سيما صحته واكتب لي عنه انني قلق جداً من جهة مرضه الاخير (السكر) ، انصحه بان يلتزم بنصائح الطبيب .

تحياتي الى الاخوان عبد الواحد وابي سناء والاخ ابي فارس عصمت .

وتقبل خالص شكري ومودتي

يحيى جواد

بلغاريا ـ بافل بانيا

اخي ابو علي

تحية صافية :

لحظة عدت من رحلة الى «شيبكا» وهو نصب تاريخي هرم ، يجثم فوق قمة جبل عات يعلو عن سطح البحر بالف واربعمائة متر ، فوجئت بصورتك . وبوجهك متربعاً بين السطوريهتف لله وللحب ، وللاشجار البرتقال ، وسيكون رائعاً ، لحظة يوحي بالحب بالثقة والطمانينة ومداعبة الزمن .. !! وكنت بدوري بصحبة بعض الاصدقاء نتامل ذلك النصب المطل على واد متناهي الصغر وكنت اهتف لله وللصواعق من العلو ، وحيث يكون المرء قريبا الى السماء تتكثف ابعاده وتتحول رؤاه الى الداخل ، كان يقول ذلك شيخ هرم جاء ليلقي نظرة اخيرة على تمثال اسد جبار يربض في عنق النصب . لقد كان ذلك يوماً رائعاً حقاً لولم تداهمنا عاصفة ممطرة دفعتنا الى اللجوء الى كنيسة قريبة معزولة . ولعهد قريب ، بدات اكثر في السفر والتجوال الى المناطق الاثرية القريبة ، سيما في ايام الآحاد والعطل . وفي غرفتي طبيب جراح مصاب بداء السفر والتنقل يرجع الفضل اليه في دفعي الى تلكم الاماكن دفعاً كلما سنحت له فرصة او فراغ فيحشو سيارته بالناس والنبيذ وينطلق كالمجذوب .

عزيزي ابو علي ، ارجو ان لايتبادر الى ذهنك انني ضقت ذرعا ببقائي في المصح وانني اود العودة وترك العلاج في نصف مرحلته ، بل العكس هو الصحيح تماماً اذ انني في الآونة الاخيرة بدات المس بعض التحسن النسبي فانا الآن مثلاً اسير على (عوجيتين) خشبيتين بدلاً من العصي الحديدية ، اضف الى ذلك الفحوصات الاخيرة التي اجريت لي في صوفيا ، والتي اثبتت سلامتي من كل مامن شانه ان يهدد بعجز او خطر والمسالة ليست الا مسالة زمن (وهذا قرار البروفيسور فيليبوف بالذات) كما ان هنالك بروفيسور اختصاصي آخر زار المصح مؤخرا وهو نائب رئيس اكاديمية العلوم العصبية ويدعى (بوينوف) فحصني شخصياً وكان قراره اكثر تطميناً ودقة . اما سبب عودتي فمرجعه ضرورة قصوى (علمية) اذ يجب الكف عن ممارسة العلاج اذا مالمتد الى اكثر من (٣) اشهر لافساح المجال امام الجهاز العصبي وبعيداً عن الارهاق لكي يستريح لفترة معينة ثم العودة ثانية وهكذا ، اما وقد سلخت في المصح ستة اشهر ، فقد اعتبرت (فترة طويلة جداً) وعلي ان استجم وارتاح بعيداً عن جو المصح ومشابهه .. وكان هذا هو راي طبيب المصح الاخير

وكنا انا والاخ عبد الرزاق قد قررنا تمديد فترة العلاج ، وقد عدلنا عن ذلك بعد رجوعنا الى قرار الطبيب .

واخيراً ارجو ابلاغ تحياتي الى كافة الاصدقاء مع حبي واعتزازي للاخ عبد الواحد اتمنى لك اخي حسين يوماً سعيداً مشرقاً ولك ابلغ حبي واخلاصي

اخوك

يحيى جواد

بلغاريا - بافل بانيا

٢٠ / ٧ / ١٩٧٠

- سنة - ١٩ - سرابية -
(تاريخ جديد)

ما انني ادخل السنة (١٩) من سنوات (الشلل) وقد خطر لي ان اضيف الى التاريخين (الهجري والميلادي) تاريخي الجديد الخاص الذي بدا من (١٥ - ١ - ١٩٦٨) وكان ثمة ميلاد جديد آخر .. ميلاد (العقم والعجز والعزلة) .. ميلاد (السراب) .

اعود بذاكرتي الى اليوم الاول الذي وعيت فيه على حالي والى ما انتهيت اليه ، فاسال نفسي : ترى هل فكرت بمستقبلي حقاً .. ولو فكرت ، فهل كنت ساقتنع بانني سوف اعيش كل هذه السنوات ، وانني ساصبر عليها واحتملها بشكل من الاشكال ؟ !

كلا .. لم افكر بذلك وما فكرت فيه هو (المستحيل) .. فماذا ساصنع بحياتي لو امتدت ؟ وكيف ساعالج سنوات فراغي ؟ ولو كانت سنة واحدة فقط ؟ وهاهي السنوات تمضي واحدة بعد الاخرى .. وها انذا مازلت حياً صابراً احلم بالمستحيل !!

شُددي الوثاق وشددي
فالقلبُ افلَتَ من يدي
مـاقـد وَهَـبْـتُـكِ حُـلـمـةُ
مُـتـمَـرِّداً فـاسـتـعـبـدي
اودعـتـهُ صـحـراء صـدرك
فـأحـرقـيـه وبـددي
مـارخـص القـلـب الذي
يـلـج الظلام ليـهـتـدي
انـي كـفـرتُ بـآسـري
وبـخـطـوة المـتـرصّـدِ
فـبـرئـتُ مـن وهـم الخـيـال
وأفـقـه المـتـجـرد

ي - ١٩ - ١٠ - ١٩٨٥

نعرف ان (ايوب) قد تالم .. ذاق المأ مرصوداً له بحساب .. ومارس (صبراً) مرصوداً له بحساب .. انه (نبي) .. وانه (مختار) من بين الوف البشر .. وعليه ان يتحمل رحلة العذاب ، لينال من ثم سعادة مؤبدة وصحة مؤبدة وخلوداً ازلياً في جنة الخلد .

لم يختر (ايوب) عذابه .. ولم يختر (صبره) .. كان ينفذ (لوحاً مكتوباً) ويعيش (قدراً موقوتاً) اراده له (الله) الذي اختاره وكتب وقدر له فما كان عليه الآ ان يستجيب لامر الله ليس الآ . (اما نحن البشر) .. فعذابنا (بلا حماية وصبرنا (غير مرصود) وعلينا ان نخوض عذابنا وصبرنا متوحدين .

يحيى جواد

تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة

عنيد ثنوان

تعرف الروائيون العرب ، سواء عن طريق الترجمة او في اللغة الأصلية ، على الكثير من الأساليب الروائية الجديدة بعيداً عن الأساليب التقليدية وبداوا يستخدمونها في كتاباتهم . وقد اصبح من البديهي ان يتأثر البعض من الكتاب العرب باسلو ب تيار الوعي كما استخدم في أعمال كتاب غربيين امثال دوروثي ريجاردسون ، فرجينيا وولف ، جيمس جويس ووليام فوكنر ، لقد كانت رواية الستينات في الأساس محاولة للهروب من قيود السرد والحبكة التقليديين مصحوبة بمحاكاة بدائية لأسلوب تيار الوعي . وكان تبني الأسلوب الجديد اكثر نجاحاً من روايات فترة اواخر الستينات واوائل السبعينات . حيث اتصفت هذه الروايات بالنفور من طريقة السرد التقليدية ورفضها للحبكة الروائية هذا يعود الى حقيقة ان روائيي اواخر الستينات واوائل السبعينات كانوا اكثر اطلاعاً على روايات تيار الوعي واكثر نجاحاً في تبني ذلك الأسلوب .

ان استخدام تيار الوعي من قبل الروائيين العرب في اعمالهم الروائية صادف تشجيعاً في الأوساط الادبية العربية وذلك لشعورهم بالتحولات الجذرية التي حدثت في بعض مفاصل الحياة المعاصرة ، ولانهم وجدوا ان الأساليب التقليدية لم تعد قادرة على التعبير عن المكونات النفسية للانسان كما هو الحال عند استخدام الأسلوب الجديد في الروايات العربية موضوع البحث حيث تختفي الأساليب التقليدية ، وان لم يكن اختفاء كلياً ، فهذه الروايات تقلل من قيمة الحبكة والحدث وتفتقر للتسلسل المنطقي للاحداث .

وافضل مايمثل محاولات استخدام هذا الأسلوب روايتا غسان كنفاني (رجال في الشمس) و (ماتبقى لكم) ورواية (الهجرة الى الشمال) ورواية الطيب صالح (موسم الهجرة الى الشمال) جبرا ابراهيم جبرا (السفينة) ورواية اسماعيل فهد اسماعيل (كانت السماء زرقاء) . يعتمد كنفاني في سرده للأحداث في رواية (رجال في الشمس) على الارتجاع الفني واسلوب المونتاج السينمائي . ويتم الانتقال من مشهد الى اخر عن طريق تداعي الافكار الذي تسببه ورود بعض الكلمات على لسان المتكلم ، فمثلاً عندما يذكر ابو الخيزران ، المهرب في الرواية ، كلمة (شط) للفلسطينيين الثلاثة المراد تهريبهم الى الكويت ، يحدث تداع في تفكير احدهم ويرجع بنا السرد الروائي الى ايامه في المدرسة عندما كان صبياً حيث كان المعلم يحاضر عن مكان التقاء دجلة والفرات ليكونا شط العرب[1] . ان اسلوب الاستحضار هذا استخدم من قبل كنفاني في محاولة منه لكشف البعد الداخلي السيكولوجي للشخصية عجز الشكل التقليدي في الكشف عنه وكانما يريد كنفاني ان ينصح بأن هذا العالم يفتقر للنظام ويدعو القارىء لمحاولة ايجاد نوع من النظام فيه .

وفي روايته الأخرى (ماتبقى لكم) يستخدم كنفاني اسلوباً اكثر تطوراً . ففي بحثه عن اسلوب جديد ، يبدو ان كنفاني وجد في اسلوب تيار الوعي وسيلة مناسبة لافكاره . ان هذا الاختيار لابد منه مادامت الذكريات تمثل جزءاً من كيان اللاجئين الفلسطينيين حيث ان كنفاني اختار شخصياته الرئيسية من بين الفلسطينيين . ان احداث الرواية لم تتطور بالشكل التقليدي ، ولم تسرد الأحداث حسب التسلسل المنطقي للزمن وقد وضعت احداث الماضي جنباً الى جنب مع احداث الحاضر وينتقل الروائي من فكرة الى اخرى ومن مونولوج الى اخر تمهيداً اللاحق . ان رواية (ماتبقى لكم) هي تصوير لتدفق الافكار في عقل كل من حامد واخته مريم ، الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية وتؤلف المنولوجات عدداً من الأحداث التي رتبت بشكل يختلف عن الترتيب الذي حصلت فيه . لذلك فالمشاهد في هذه الرواية حبكت جميعاً ليس بتطور الحدث بل بنمط متشابك في الصور والمشاهد المستقلة عن التسلسل الزمني . ويتبع الطيب صالح في عرضه لاحداث روايته (موسم الهجرة الى الشمال) في بونولوج مصطفى سعيد ، بطل الرواية ، يتبع اثنتين من الحيل السينمائية : عرض احداث مختلفة تعود الى اماكن مختلفة في زمن واحد ، وطريقة الارتجاع الفني . وليس هناك اية اشارة طباعية تدل على الانتقال من المشهد لاخر في حين يستخدم كنفاني تفخيم الحروف للدلالة على ذلك جرياً على طريقة وليام فوكنر الذي يستخدم الحروف المائلة وهي طريقة ممكنة في الحروف الانكليزية . ان مايقدمه لنا الطيب صالح هو نتف من الأحداث تتطور تدريجياً في سياق الرواية ، وكما هو الحال في رواية فوكنر (الصخب والعنف) فان على القارىء ان يعيد بناء احداث الرواية من التفاصيل المبعثرة في مونولوج مصطفى سعيد . والى حدما يشبه المونولوج الداخلي لبنجي ، المعتوه في رواية فوكنر ، المونولوج الداخلي عند مصطفى سعيد بيد ان سعيد اكثر ذكاءً من بنجي . كما ان تبعثر الأفكار عند بنجي امر طبيعي لكونه معتوهاً ، ولكن التبعثر عند سعيد هو نتيجة ثقل المعاناة الذي يسبب تحرير الوعي ويثير ، بصورة عشوائية ، ذكريات ماضية .

اما رواية (السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا فهي واحدة من الروايات التي تعتمد اسلوب تيار اعتماداً كلياً . وتتالف الرواية من عشرة فصول تروى بصورة متعاقبة من قبل اثنتين من شخصياتها الرئيسية وهما عصام السلمان ووديع عساف وهناك فصل واحد فقط ترويه اميليا فرنيني . وكما هو الحال في رواية فوكنر

(على فراش الموت) يحمل كل فصل أسم الرواية الذي يحتوي الفصل على مونولوجه . وتتكون هذه الفصول اساساً من ذكريات ماضي هذه الشخصيات . وهذه الذكريات تعطي القارىء معلومات عن ماضي الرواة واخرين يرتبط ماضيهم بماضي الرواة انفسهم . ومن الصعب ان نميز بشكل واضح المستويات العقلية المختلفة للرواة ، فهم متساوون تقريباً في طبيعة تفكيرهم وتكرار التداعيات التي تحدث في تفكيرهم وفصاحة كلامهم ، بينما نجد ان تداعيات بنجي تختلف عن تداعيات كونيتن او تداعيات جيسن في رواية فوكنر (الصخب والعنف) وان تداعيات السيد بلوم تختلف عن تداعيات السيدة بلوم او تداعيات ستيفن في رواية جويس (يوليسيس) وهذا بطبيعة الحال يعزى الى الاختلاف في طبيعة الافعال الذهنية لهذه الشخصيات ، في حين نجد ان شخصيات جبرا متساوون تقريباً في مستوياتهم العقلية . فهم ينتمون لنفس المستوى الثقافي الى حدما . ان اهمية هذه الرواية تكمن في العمق السيكولوجي لشخصياتها وصراعاتهم الباطنية وابعاد نظرهم للحياة .

ومن الروائيين المعاصرين الذين استخدموا اسلوب تيار الوعي هو الروائي العراقي اسماعيل فهد اسماعيل . فقد استخدم هذا الأسلوب على نطاق واسع في روايته (كانت السماء زرقاء) وفيها تتقاطع احاديث الهارب مع الضابط الجريح مع سيل الذكريات المتقطع الذي يتدفق في ذهن الهارب . ان الانتقال من مشهد الى اخر يحدث بفعل التداعي ويؤشر الروائي هذا الانتقال باستخدامه حروفاً كبيرة مثلما يفعل كنفاني ذلك . فعندما يرى الهارب الضوء الأزرق يستحضر ذكرى حبيبته وهي ترتدي ثوباً ازرق[2] .

فقد تلاشى الشيء الازرق الذي أمامه ازاء ذكرى حبيبته في ردائها الأزرق . هذا الأستحضار يشبه استحضار كونيتن في رواية فوكنر حيث يتذكر اخته (كادي) لمجرد رؤيته شجيرة (صريمة الجدي) الغنية بالرحيق . ان تصوير اسماعيل فهد اسماعيل لفوضى تفكير الهارب يشبه مايحدث في منولوجات مولي بلوم عند جيمس جويس وكوينتن عند فوكنر .

ويهرب بطل إسماعيل بحثاً عن تحقيق هويته . فهو غير متاكد من وجوده لذلك يقوم باعمال من اجل ان يدرك وجوده ، فهو ، كما هو الحال عند (دارل) في رواية فوكنر (على فراش الموت) يحاول اثبات وجوده من خلال عملية اثبات اشياء اخرى او القيام بها .

ان الروائيين العرب في اواخر الستينات واوائل السبعينات كانوا على اطلاع بمنحى رواية تيار الوعي وقد حاولوا استغلال بعض خصائص اسلوب تيار الوعي . فالمونولوج الداخلي والمناجاة والتداعي الحر والارتجاع الفني والسرد الروائي بصيغة المتكلم هي من خصائص اسلوب تيار الوعي التي تبناها الروائيون العرب لاحلالها محل الأساليب القديمة في رواياتهم . فرواية كنفاني (ماتبقى لكم) ورواية جبرا (السفينة) كتبتا بصيغة المتكلم ، ورواية الطيب صالح (موسم الهجرة الشمال) ورواية اسماعيل فهد اسماعيل (كانت السماء زرقاء) كتبتا جزئياً بصيغة المتكلم . وتعتمد الروايتان الاوليان اعتماداً كبيراً على المونولوج الداخلي في حين تعتمد الروايتان الأخريان على المونولوج الداخلي اضافة لأساليب أخرى تقليدية .

في كل الروايات الآنفة الذكر تعتمد المونولوجات الداخلية للاشخاص المتكلمين على التداعي والأتجاع الفني . حيث تتقاطع وتتشابك عندهم الافكار ، الاحاسيس ، الذكريات والشعور بالتداعيات . ويبدو ان استخدام الطيب صالح لهذه الخاصية الفنية في (موسم الهجرة الى الشمال) كان استخداماً مقنعاً لأن المشاهد المستذكرة في ذهن مصطفى سعيد تعطي القارىء رؤية تامة عن استغراقه بماضيه . غير ان استخدام الروائيين العرب لأسلوب تيار الوعي لم يكن موفقاً دائماً فاستخدام التداعي في رواية (ماتبقى لكم) في المشهد الذي يكون فيه ذكريا ومريم في الفراش وربطه بذكرى مريم وهي تتحدث مع حامد عن هجرتهم الى غزة لم يتم بالشكل المقنع . فالربط بين المشهد الحاضر والذكرى لم يكن له مايبرره من ناحية المعنى العام ، او من الناحية الفنية . ان القارىء لايجد اية ربط بين هذين المشهدين سوى حقيقة ، ان مريم تمر بحالة (نشوة) في المشهد الأول وحالة غشية في المشهد الثاني وهذا لم يكن مبرراً كافياً للانتقال السريع ثم ان ليس هنك علاقة في موضوع الحدثين ، موضوع الذكرى لايعزز او يضيف شيئاً الى معنى الحدث الحاضر .

ان السمات الفنية لاسلوب تيار الوعي كما هي مستخدمة من قبل الروائيين العرب قد اخذت في الأساس من كاتبين رئيسيين من كتاب تيار الوعي الغربيين وهم جيمس جويس ووليام فوكنر . وهذا يعود الى حقيقة ان روايات هذين الكاتبين قد حازت على اعجاب وتقدير بين الروائيين العرب .

ان روايتي (يوليسيس) و (الصخب والعنف) تعتبران من الأنماط الجديدة في الكتابة الروائية . ان تاثير جويس يبدو واضحاً في استخدام الروائيين العرب للمونولوج الداخلي . فكما هو الحال عند جويس ، يصوّر الروائيون العرب ، من الدخل ، الحياة العقلية وشعور وعواطف شخصياتهم في لحظات مختارة . وهم يعرضون شخصياتهم خلال سلسلة من الذكريات ولحظات الشعور لفترات مختارة من حياتهم الماضية .

ان مايدين به الروائيون العرب لفوكنر يبدو واضحاً جداً في محاولاتهم سرد قصصهم بمساعدة الحيل الفنية الرئيسية التي اتبعها الكاتب نفسه في روايته (الصخب والعنف) و (على فراش الموت) . وان مايختلف به فوكنر عن باقي روائيي تيار الوعي هو انه طورّ وحسن استخدام طريقة السرد الروائي بصيغة المتكلم عندما صاحبها باستخدام المونولوج الداخلي لاظهار وعي الشخصيات وإذا كانت صيغة المتكلم قد استخدمت من قبل روائيين قبل فوكنر فانهم استخدموها كاحدى الأساليب التقليدية في الرواية كما في روايات السيرة الذاتية . ان هذا الأسلوب الذي ورثه الروائيون عن فوكنر مكنهم من معالجة بعض القضايا الحاسمة في الكتابة القصصية لاسيما مسالة خلق الشخصيات الروائية لان هذا الاسلوب يمكن الشخصية من ان تكشف عن نفسها للقارىء. هذا الربط بين صيغة المتكلم

والمونولوج الداخلي يسمح للشخصيّة ان تبني علاقة مباشرة مع القارىء من خلال اظهار مايعتمل في وعي الشخصية الروائية. ان الصيغة والاسلوبيه التي مارسها الكتاب العرب بصورة رئيسية في الكشف والسيطرة على حركة وعي شخصياتهم هي استخدام فوكنر للتداعي الحر، فقد نجد صدى واضحاً لاستخدام فوكنر لهذه الصيغه الأسلوبية في الروايات العربية المشار اليها اعلاه. أن التداعي سواء كان تداعي احداث او مشاهد من هذه الروايات يحدث غالباً بفعل ورود كلمات كما هي الحال في روايات فوكنر. حيث تشير المشاهد المستذكرة لحالة الاستغراق في ذهن الشخصية .

وتظهر بعض الروايات العربية اقتباساً مباشراً لاسلوب فوكنر- فرواية (السفينه) لجبرا ابراهيم جبرا على سبيل المثال، بنيت بطريقة مشابهة لبناء رواية (على فراش الموت) لفوكنر. كلتا الروايتين ترويان احداثاً تقع خلال السفر وكلتاهما تتالفان من مجموعة من المنولوجات تمثل تصويرلوعي الشخصيات . والمشاهد التي يعرضها الكاتبان في هاتين الروايتين تقدمان ببساطة بعناوين تعرّف بالرواة المتكلمين .

وقد قلدّ اسماعيل فهد اسماعيل استخدام فوكنر للمونولوج الداخلي في رواية (الصخب والعنف) للكشف عن مدى سيطرة كونيتن على افكاره ، وذلك عند تصويره حالة الفوضى في ذهن الهارب في رواية (كانت السماء زرقاء) في الحظة التي كان يحاول فيها اتخاذ قرار لطلاق زوجته . فلقد كان الزوج منهكاً عقلياً . وقد وردت افكاره مضغوطة في عبارات متقطعة وجمل قصيرة وذلك لانه كان قد عانى من حياة زوجية لاتطاق ، فقرر الانفصال عن زوجته ونستطيع ان نتتبع اثار طريقة فوكنر في خلق الشخصيات في رواية اسماعيل ، يحاول (دارل) في رواية (على فراش الموت) ادراك ذاته من خلال ادراكة لوجود الأشياء : لكن العربه موجودة لانه عندما تكون العربة كانت : فسوف لن تكون ادي بيردن وجيول تكون ، إذن ادي بيردن يجب ان تكون . واضافة الى ذلك انا يجب ان اكون ، او استطيع ان اخلد للنوم في غرفة غريبة . وإذا لم اكن قد خلوت بعد ، إذا انا موجود)(٣) .

وبمثل هذه الطريقة يحاول الهارب ان يثبت وجوده ، فعند استخدامه الفرشاة لتنظيف اسنانه يقول (ربما قمت بهذا لأشعر انني موجود) (ص ٣٣) .

وهناك عدد من الروائيين العرب كاسماعيل اسماعيل لم يدرك اهمية الزمن ، الماضي على وجه الخصوص ، عند فوكنر . ذلك ان تصويره للماضي سمة بارزة في رواياته . ومعالجته للماضي في كل رواية وعند كل الشخصيات المهمة التي ضمنها في رواياته تاتي ضمن نظرته لماضي الجنوب الأمريكي الذي تدور حوله معظم ، ان لم تكن جميع ، اعماله الروائية والقصصية .

في حين جاء تقليد اسماعيل فهد اسماعيل له تقليداً يخلو من العمق ، فالهروب عنده هو الحل للتخلص من قبضة الماضي - ان الهروب هو انتقال مكاني وليس تاثيراً لماضي امر لامناص منه وهذا يظهر بوضوح عند بطل اسماعيل الذي لايعرف هو نفسه لماذا هو هارب ، والى جانب التاثر الفني بفوكنر هناك تاثر بالافكار التي يطرحها في رواياته ، فكنفاني يستخدم بعض عناصر عناصر مضامين فوكنر في (الصخب والعنف) حيث نجد ان لكل من كوينتن وحامد اختاً تغتصب ، وكلاهما مستغرق في ذكرى فضيحة عائلته . وفي هاتين الروايتين ياخذ الزمن زخماً وقوة كبيرتين . يكسر كوينتن عقارب ساعته لانه يريد ان يعيش في عالم خارج حدود الزمن ، ويقذف حامد ساعته في الصحراء لاعتقاده بعدم فائدتها :

اراد حامد ان يتخلص من ساعته لأنها تذكره بماضية المرير . ففي تركه لأخته يهجر حامد حياته كي يبدأ حياة جديدة . وهذه الخطوة تتطلب من حامد ملاقاة عدوه . ويمثل حامد هنا الفلسطيسنيين الذين يتطلعون الى حياة امنة في بلادهم (ممثلة بالأم في الرواية) ، وبانه يجب ان يناضل ضد الاستعمار الصهيوني من اجل تحرير بلاده .

لقد عالج فوكنر موضوعه فلسفياً وسيكولوجياً . فعندما ينظر كوينتن الى ساعته يتذكر والده وهو يقول له حين اعطاه إياها :

كوينتن اني اعطيك ضريح الأمال والرغبات كلها وانه لمن المناسب الى حد العذاب ان تستخدمها لتكسب النهاية المنطقية الحمقاء لأختبارات الأنسان جميعاً ، وهي التي لن تنسجم وحاجاتك الشخصية اكثر مما انسجبت وحاجات جدك وابية(٤) .

ويعالج كنفاني موضوعه من وجهتي النظر السياسية والتاريخية ، بينما العلاقات السيكولوجية تظهر ، على راي الدكتورة رضوى عاشور كانعكاس للابعاد السياسية والتاريخية في الرواية(٥) .

وهناك فارق جوهري بين شخصيات فوكنر وشخصيات كنفاني . فال كومبسون في (الصخب والعنف) يمثلون العالم المتدهور للجنوب الامريكي ، بينما تبين رواية كنفاني بان الفلسطينيين قادرون على انجاز النصر والتحرير . في نهاية رواية كنفاني تقتل مريم زكريا الذي يمثل الضعف عند الفلسطينيين ، ورغم ان حامد يتيه وسط الصحراء الا انه استطاع ان يحرر نفسه بهروبه الى امه عبر الصحراء حيث يلاقي عدوه ويقبض عليه(٦) . لقد تحدى حامد عدوه وظهر انه اقوى منه ، فحيث تمثل رواية فوكنر السقوط تمثل كنفاني الميلاد ، ميلاد الجيل الفلسطيني الجديد(٧) .

إذن حامد هو ند كونيتن الذي يفشل في مواجهة الحياة ، لذلك فموضوع هاتين الروايتين مختلف جوهرياً ، وان التاثير الرئيسي لرواية فوكنر على كنفاني هو في الاغلب تاثير فني . فقد استغل كنفاني اسلوب فوكنر لطرح موضوع ذات خصوصية معينة ، وان نجاحة في استخدام هذا الاسلوب ياتي من حقيقة ان روايته ، كما هو الحال في (الصخب والعنف) تعالج الاحباطيات والصراعات الداخلية للانسان الذي يعاني من ثقل الماضي عليه .

وهناك نمط آخر من التاثر بفوكنر بصورة غير مباشرة عن طريق كاتب آخر كان قد تاثر بفوكنر ، فعند قراءتنا لرواية اسماعيل فهد اسماعيل نشعر انه يقلد كنفاني في اساليبه الفنية والموضوعية على حد سواء . فهناك بعض المواقف وطرق خلق الشخصيات في

رواية (رجال في الشمس) تجد صداها في رواية (كانت السماء زرقاء) مثل فكرة الهروب عبر الحدود في الروايتين . لكن تاثير كنفاني هو اكثر وضوحاً ، كما يقول النقاش ، وهو في استخدام الحروف الكبيرة للفصل بين بعض احداث الحاضر وذكريات الماضي التي تتخللها[8] .

غير انه من المحتمل ان يكون اسماعيل قد قرا فوكنر وتاثر به .

والى جوانب الشواهد التي توصلنا اليها من خلال النصوص الروائية يؤكد الروائيون انفسهم تـاثرهم بفوكنر ، فيقول كنفاني في مقابلة اذاعية معه نشرت في مجلة الهدف بعد وفاته :-

اما فيما يخص فوكنر ، فـاني معجب بروايته (الصخب والعنف) ... ويقول بعض النقـاد ان (ماتبقى لكم) هو دليل على أعجابي برواية (الصخب والعنف) اعتقد أنهم على حق فانا متاثر بفوكنر الى حد كبير ... غير أن (ماتبقى لكم) لم تكن متاثرة بفوكنر تاثراً ميكانيكياً ، إنها محاولة للأستفادة من إنجار فوكنر الفني وعناصره الجماليه .[9]

وان الطيب صالح قد ذكر مرة أن فوكنر هو من بين الروائيين المعاصرين الذين تاثر بهم .[10]

الهوامش :

١- كنفاني ، غسان ، (الأعمال الكاملة لغسان كنفاني) الجزء الاول ، بغداد ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٢ ، ص ٣٨

٢- إسماعيل فهد ، (كانت السماء زرقاء) بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ ، ص ٢٤

٣- فوكنر ، وليام ، (على فراش الموت) لندن ، جاتو وندوس ، ١٩٧٦ ، ص ٦٥ .

٤- فوكنر ، وليام ، (الصخب والعنف) لندن ، جاتو وندوس ، ١٩٧٦ ، ص

٥- عاشور ، رضوى ، (الطريق الى الخيمة الاخرى : دراسة في ادب غسان كنفاني ، بيروت ، دار الاداب ، ١٩٧٧ ، ص ٨٥ .

٦- النقيب ، فضل (غسان كنفاني) منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بغداد ، مطبعة الاتحاد ، ١٩٧٤ ، ص ١١٢ - ١١٣

٧- عطية ، أحمد محمود ، في مقالة (غسان كنفاني) ، المنشور في مجلة الآداب ، العدد الثاني ! بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٧٢

٨- النقاش ، رجاء ، الاداب ، العدد التاسع ، ١٩٧٢ ، ص ٧

٩- (الهدف) المجلد الخامس ، العدد ١٢٩ ، ١٩٧٣ ، ص ١٨

١٠- في مقابلة مع السيد فرغلي في (الطيب صالح عبقرية الرواية العربية) بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٦ ، ص ٢٠٦ .

الرواية والواقع

ترجمة : رشيد بنحدو

منشورات : عيون المقالات / الدار البيضاء

عائد خصباك



هذا الكتاب هو الترجمة الكاملة لأبحاث ندوة مصغّرة انعقدت ببروكسل «بلجيكا» في مستهل الستينات حول موضوع «الرواية الجديدة والواقع» ، شارك فيها كاتبان ينتميان الى الرواية الجديدة الفرنسية هما ناتالي ساروت وآلان روب كرييه ، وناقد أدبي تزعَّم مايعرف في مناهج النقد المعاصر بـ«البنيوية التكوينية» وهو لوسيان كولدمان ، والى جانب بحوث هؤلاء الثلاثة أضيف لما في الكتاب بحث لاعلاقة له بالندوة ، ولكن أفكاره تقترب منها . وعن جدوى ترجمة ابحاث الندوة بعد أن مرّ على انعقادها زهاء ربع قرن ، واستجدت بعدها تصورات ومواقف جديدة ، فان المترجم يجيب على هذا التساؤل في تقديمه للكتاب ، وهو تحسيس القارىء العربي ببعض القضايا النظرية والمنهجية الجوهرية التي ارتهن بها تحول الانتاج الروائي وتلقيه بفرنسا في الخمسينات والستينات ، وذلك بموازاة تحول شامل وجذري عرفته - في الفترة نفسها - العلوم الانسانية عامة ، من ناحية اخرى إمداد العديد من الروائيين والنقاد العرب ببعض عناصر الاجابة عن كثير من التساؤلات التي لم يتمكنوا بعد من مجاوزتها ، او جاوزوها دون إلمام بها .

بعد كلامها عن الرواية ، في مسح موضوعي شامل ، تحدد ناتالي ساروت مفهومها للرواية الجديدة وارتباطها بالواقع الاجتماعي الاقتصادي ، مثيرة جملة من الاسئلة المعقدة حول التصور السائد لعلاقة الروائي بالواقع ، وكيف ينبغي ان تكون هذه العلاقة من وجهة نظر الرواية ، سواء عند بلزاك أو جويس أو عند جماعة الرواية الجديدة ، وماهي طبيعة الواقع الروائي وماهي دلالته ؟ وهل للتحولات الاجتماعية والاقتصادية سلطة ما على البنيات الروائية ؟ وهل يتنافى البحث والتجريب مع الواقع والواقعية والالتزام ، الى غير ذلك من الأسئلة ، واضافة الى آراء ساروت المعروفة بالرواية ، فان الذي عاق الرواية عن الاستمرار في مسار التحرر القوي الذي دشّنه كبار ثوريي الربع الاول من القرن الحالي هو أدب السلوك والادب الملتزم والروايات النيوكلاسيكية . الأدب السلوكي ، حسب رأيها ، جعل شخصيات الرواية التقليدية تستعيد خفية تشكلها ومركزها في الأدب ، بعد أن كان وجودها قد تفكك بفضل تجارب كبار روائيي بداية القرن ، ذلك لأن السلوكيين يعتبرون المونولوج الداخلي بدعة ، لاينتج عنها سوى تفتيت لانهائي للشخصيات الروائية ، ولانهم يعتبرون أيضاً ان الانسان تكشف عنه أفعاله ، وهي غريبة وغير مألوفة في الغالب ، تعكس بمفردها الواقع الجديد ، بل هي أقدر من كل الكلمات على التعبير عن هذا الواقع مهما كان معقداً ، وان على القارىء ان يستكشف جوانب هذا الواقع بواسطة مايختزنه لاوعيه من ذخائر . كل هذه المواقف من وجهة نظر ساروت تجازف بمصير الرواية ، فهي وان أدت في أقل الاحوال الى نتائج مقبولة ، قد جعلت القارىء ، في اغلبها ، يجهد نفسه في ملء فراغ شخصيات الرواية ، سيما وان وعي القارىء لم يكن يلتقط عن هذه الشخصيات ، وهي تتصرف ، سوى انطباعات بسيطة .

أما موقف ساروت من الادب الملتزم فانها تراه يختار الاخلاق على حساب الواقع المجهول ، ويفضل تربية الجماهير وتثقيفها على استكشاف عالم خفي هو أساساً مايشكل جوهر الادب ووظيفته ، وفي رأيها ان هناك أشكالاً منتمية الى الادب البرجوازي ، اسهمت بقوة في تحطيم الهياكل الاجتماعية المتحجرة ، لانها كشفت عن واقع جديد ، عملت على تعرية الواقع المزيف ، وفضح الاحكام المسبقة ، وتجلية ماهو حي وحر ، وفرض ماهو صادق وجدير بالاحترام .

أما موقفها من الرواية النيوكلاسيكية ، فان رفضها لها ينطلق من انها تستعير من روائيي القرن الثامن عشر لغتهم ، اما كتابها فيبدو انهم لم يسمعوا قط بانجازات كافكا وجويس ، متمادين في تحليل المشاعر والعواطف ، فلا يحاولون نقل احساسات بطريقة مباشرة ، بل بتأويلها بواسطة مفاهيم وبلغة مجردة مثلما كان يفعل رواد الواقع النفساني الأوائل ، ومع ذلك فان ولعهم بالاسلوب الجميل ، ذلك الاسلوب الكلاسيكي الرفيع والرقيق ، يحفزهم الى صيانة هذا الاسلوب وترسيخه ، لكن بمحاولة تسخيره لغايات اخرى غير ذلك التحليل الذي رصد له في الأصل . وعلى كل حال فالرواية الجديدة ليست محاولة للافلات من الواقع الاجتماعي كما انها ليست مجموعة من تجارب شكلية .

واستكمالاً لآراء ناتالي ساروت عن مفهومها للواقع في الرواية ، وعن تطور فكرة الواقع في الادب والممارسة الروائية ، خاصة في الرواية الجديدة ، واقع يسوده حضور مكثف للأشياء ، يبدأ آلان روب كرييه حديثاً يدحض فيه ان الاشياء لاتوصف لذاتها ، وليست بعيدة عن اي حضور إنساني ، وانها طردت الانسان من العالم لفائدة الاشياء ، روب كرييه يؤكد انه ليس مختلق عالم اشياء في الرواية ، منطلقاً من مبدأ مغاير لما هو في السابق ، حيث ان ممتلكات الشخصيات من بيوت وأثاث وملابس تلعب دوراً ثانويا في السابق ، حيث تبدو وظيفتها تزيينية أو حشوية في النص ، مألوفة للقارىء ، فهو يتعرف عليها كما لوكانت أشياءه ، وبخلاف ذلك يبدو لقارىء الرواية الجديدة ، ان ماتطفح به هذه من اشياء ، تنتمي لعالم غريب مقلق وغير عادي ، كما لو كان نفسه يعيش هذا العالم . روب كرييه يرفض دعوة سارتر الى الالتزام السياسي ، ويختار الالتزام في الكتابة ، حيث ان الابداع بحث يخلق نفسه ، ويفرز اسئلته الخاصة بنفسه ، ومن العادي أن تشكل الرواية مجالاً للبحث يمكن الدارسين ـ علماء الاجتماع مثلاً ـ من اكتشاف دلالات ما ، ستكون حتماً رواية بدون قيمة اذا كان كاتبها يعرف سلفاً هذه الدلالات .

وعن علاقة الرواية الجديدة بالواقع ، انطلق «كولدمان» من زاوية باحث سوسيولوجي ، وهي تختلف عن زاوية العرضين اللذين قدمهما كل من ساروت وكرييه . ناقش كولدمان العرضين ، وقد اعتبرهما وثيقتين هامتين تساعدان على فهم الادب المعاصر ، وتوضحان ما يكتنف اشكالية علاقة الرواية بالواقع من تعقيد وغموض ، وتشمل اعترافاً ضمنياً بمشروعية الرواية الجديدة ، خصوصاً وان هذا الاعتراض صادر عن واجهة تميزت ، لمرحلة طويلة ، بمناهضتها لكل كتابة متجاوزة للعرفي والمتوارث ، الاوهي واجهة المادية التاريخية ، التي تحولت على يد بعض التبسيطيين الى لعنة تطارد كل توجه مغاير يبحث عن كينونة ابداعية خارج الاجماع . لقد اخذ كولدمان على ساروت احتراف الكتابة ، لانه يكون عائقاً دون إدراكها لأهمية الواقع الاجتماعي والتاريخي ، لذلك يختلف مع تصورها لصيرورة تغير الواقع التي فرضت الانتقال من الرواية الكلاسيكية الى الرواية الجديدة ، وكذلك لطبيعة القوى التي اسهمت في تحقيقه ، حيث يبدو أنها تبالغ كثيراً في دور الكتّاب في هذا الانتقال ، فهي تعتقد مثلاً ان إفراط بلزاك في تحليل نفسيات الشخصيات الروائية هو ماحفّز كتّاباً لاحقين مثل كافكا وجويس وبروست الى ارتياد اشكال اخرى من الواقع الانساني ، فاتحين بذلك آفاقاً جديدة في الرواية . ان كرييه في تقدير كولدمان اعمق تحليلاً للظاهرة من ساروت ، فهو لايؤمن بوجود واقع إنساني ثابت ونهائي ، ذلك لأن ماهية الواقع الانساني هي نفسها ديناميكية ومتغيرة عبر التاريخ ، ثم ان تغيرها ذاته هو ، بنسب متفاوتة طبعاً ، من صنع كل الناس ، بمن فيهم الكتاب ، باعتبار أن اسهاماتهم هي جزء من مجهود عام يروم تغيير الواقع . ثم اثار كولدمان مسألة نوعية التحولات الاجتماعية التي فرضت ضرورة ايجاد شكل روائي جديد ، واوضح كيف عبرت اعمال كرييه وساروت عن بعض السمات الاساسية لهذا الواقع الاجتماعي الجديد . يؤكد كولدمان على نقطة مهمة ، وهي نوعية العلاقة المتبادلة بين الرواية والبنيات الاقتصادية ، واعتبر الشكل الروائي من حيث المباشرة والفورية ، اكثر الاشكال الادبية جميعها ارتباطاً بالبنيات الاقتصادية في معناها الدقيق ، اي بنيات التبادل والانتاج للسوق ، ان المرحلتين الاخيرتين من تاريخ الاقتصاد والتشيؤ في المجتمعات الغربية تطابقهما بالفعل حقبتان كبيرتان ، تتصف احداهما بذوبان الشخصية الروائية ، عند كامو وسارتر وكافكا ، وساروت ، أما الحقبة الثانية فيعتبر كرييه ممثلها الاكثر أصالة . ان اختفاء الشخصية الروائية بشكل على هذا النحو ، نظيراً صارماً لاختفاء دور الفرد في المجتمع الراسمالي القائم على التنظيم ، بينما بينما تزداد اهمية الاشياء .

يرى كولدمان ان التفسير السيوسيولوجي هو احد العناصر الاكثر أهمية في تحليل عمل فني ، وهو لايشكل الاّ خطوة أولى ضرورية ، والمهم هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الادبي المدروس .

ان احد المعايير الاساسية لقيمة النتاج ـ حسب كولدمان ـ هي مقدار تمثيلها لرؤية متناسقة للعالم ، وان التفسير العلمي لنتاج ما لاينفصل عن ابراز قيمته الفلسفية أو الجمالية ، مما يفترض استخراج الرؤية المعبر عنها والتأويل الموضوعي لها .

اما البحث الذي لاعلاقة له بالندوة ، ولكن افكاره تقترب منها ، فهو لجنفييف مويّو ، واصل البحث كما يقول المترجم تعريف سوسيولوجي للرواية اعدته الباحثة ضمن مشروع اصدار قاموس خاص بمصطلحات النقد السوسيولوجي للأدب ، تحت اشراف لوسيان كولدمان ، وقد نشر النص سنة ١٩٧٥ بمناسبة الذكرى الثانية لوفاة كولدمان ، والنص يبدأ بتوجيه تعريفي ، بمعنى انها تتعرض أولاً لتعريف الرواية كجنس ادبي ، لان كل دراسة سوسيولوجية للرواية تتعرض لمشكلة مبدئية ، وهي تعريف هذا الجنس الادبي ، المتعدد الاشكال ، الدائم التحول ، الذي لاتضبطه قواعد ثابتة .

في عدد ايار ـ حزيران ١٩٨٨ ، « ترجمة المسرحية الى العربية في عصر النهضة» بقلم د . لطيف زيتون. بدأ ـ كما هو طبيعي ـ بمارون النقاش « وقد قدم في بيروت آخر عام ١٨٤٧ مسرحية دعاها البخيل (...) مع اقرارنا بان هذه المسرحية مؤلفة لا مترجمة، كثيراً ما نلمح صدى مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه...»

وقد رجع الكاتب الى المصادر الأولية والى ما امكن من مسرحيات ذلك الزمن، كما استعان بالمراجع، ومنها ـ غير كتاب الدكتور محمد يوسف نجم ـ كتاب يوسف اسعد داغر ـ فن التمثيل في خلال قرن، مجلة المشرق ـ المجلدان ٤٢ / ٤٣٤ و ١١٨ و ٢٧١. وكتاب سعد الدين دعمان ـ الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، منشورات جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٧٣.

وتحدث د . نبيل راغب عن «الرومانسية بين السلبية والايجابية»، ومن الايجابية ان الرومانسيين « يهاجمون ما استقر في المجتمع من نظم فاسدة وتقاليد بالية وأوضاع ظالمة، لأنهم يعتقدون ان المجتمع هو تنظيم لخدمة الانسان (...) وقد اثر الأدب الرومانسي على التركيب الاجتماعي وساعد في اشعال الثورات وهدم الطبقات الطفيلية وفتح الطريق أمام الطبقة المتوسطة والبرجوازية لكي تسيطر على مقاليد الامور في المجتمع، وقد صب الرومانسيون كل عطفهم وحنانهم على ضحايا المجتمع الذين طحنتهم الظروف الاقتصادية والصراعات الطبقية...»

ومن الفوائد والتعليقات على المقال:

(١) ورد على الصفحة الأولى من المقال: «وكانت الناقدة المشهورة نكر تحب أن تطلق على الأدب الرومانسي لفظ «الادب الاجتماعي» وعلى الصفحة الثانية: «... مدام دي ستال... عرفت الرومانسية بأنها الشعر الذي يحيا فيه الماضي الوطني، وانها أدب الفروسية، وانها اتجاه مضاد للكلاسيكية من ناحية الشكل الفني والتعبير العاطفي...»

والفائدة: ان «الناقدة... نكر» هي هي « مدام دي ستال» وسبب الاختلاف في الرسم (اواللقب) يرجع الى ان «نكر» ابوها، وان «ستال» زوجها، حملت اسمه لدى زواجها...

(٢) جاء في الصفحة الأولى من المقال: «وكلمة الرومانسية، تعود الى كلمة فرنسية قديمة «رومان» وهي التي كانت تطلق في العصور الوسطى على قصص المغامرات والخيال الجامح، سواء كتبت بالشعر أو بالنثر. وامتد نفس المفهوم الى الادب الانجليزي...»

ياحبذا لو تفضل د . نبيل راغب فدلنا على مصدر فرنسي نص على هذا الاصل لكلمة الرومانسية ـ التي هي المذهب الرومانتي او الرومانتيكي ـ وبهذه الصراحة؟

(٣) طبيعي أن يكون ورود اسمي «محمد حسنين هيكل» و « جورجي زيدان» على هذه الصورة من الخطأ المطبعي للأول وخطأ اللسان المصري للثاني، وصحيح الاثنين: محمد حسنين هيكل (صاحب زينب)، و «جرجي زيدان».

وفي العدد حوار مع «سليمان العيسى» عن «الشعر.. وأدب الأطفال»، والصيرفي شاعر التجريد (٦ سبتمبر ١٩٠٨ ـ ٢٠ مايو ١٩٨٤)، «والحلم والنقيض في أدب الطفل الفلسطيني» و «حول مفهومي السرديات والسرد» وفيه «ريتسوس» بقلم د . نعيم عطية، وبانبس ريتسوس «رفض بادي ذي بدء التردي في العاطفة التي فات أوانها(...) استنفذت اغراضها من قبل «المدرسة الأثينيةالجديدة» (...) ورفض الانجراف الى «شعر فولكلوري سطحي» (...) لجأ ريتسوس الى بناء قصائد عصرية تماما، ومن سمات هذه العصرية، عدم اكتراثه بأن تكون القصيدة أداة تواصل مباشر مع القارىء، واختار طريق التعبير غير المباشر، فامتلات قصائده بالايماءات، والرموز، والدلالات، دون أن تكون مقصودة لذاتها وبدت من اجل ذلك على قصائد ريتسوس حيادية تامة، فلاهي تنحاز أو تفسر أو تتحمس، بل هي ترصد فحسب، ولم تتضمن اعماله لذلك حلولا جاهزة، ولا تنازلات، ولا جيشانا عاطفيا، ولا إدانات مما كان يمكن أن يتردى فيه شاعر لم ينتبه الى المعنى الحق لكل من الأصالة والمعاصرة. واحتفظ فن ريتسوس في النهاية بنضارة كل ما هو حي، وبعبق كل ما هو تليد، وبغرابة كل ما هو مؤرق ومحير (...)

العرب

الاستاذ الشيخ علامة الجزيرة العربية حمد الجاسر من مفاخر العصر في البحث والتاليف ، ومافتيء يحقق ويبحث في التاريخ والانساب والمواقع واللغة، ويحاضر، وينقد، وينشر حتى في الجرائد اليومية فضلا عن الشهرية والمتخصصة، ومجلته «العرب» التي دخلت عامها الثالث والعشرين وهو ممونها الرئيس...

ولم يأت ذكره هنا للمدح، فقد لقي الرجل من ثناء العلماء ما بلغ الغاية... وانما للملاحظة قد تنفع الشباب أو من يريدون إثارة مشكلة الشيوخ والشباب، والرواد والطلائع... تنفع لما فيها من عبرة، ثم انها فرصة دعت الشيخ حمد للحديث ـ قليلا عن نفسه. ولنتذكر أن الشيخ الجاسر من مواليد عام ١٣٢٧ هجرية، فهو الآن في الثمانين من الأعوام الهجرية، وقد رأى من المعوقات في حياته ما يكفي بعضها للتثبيط والياس، بدءاً بالفقر واليتم وانتهاء بانواع من الامراض، لو انسحب الشيخ الجاسر من الميدان قبل عشر سنوات لكان له العذر ولوجب على الشباب ان يتذكر دائما ما قدمه من جليل الأعمال والمؤلفات...

ان في كلمة الشيخ الجاسر الحاضر في الجو الادبي ـ العلمي ـ الثقافي حضوراً منقطع النظير... عبرة للشباب، ودرساً للتامل قبل الكتابة، والتعقل قبل الحكم... فهو قدوة للشباب اذا ارادوا العمل المخلص الجاد، وهو مفخرة في الريادة... ولايعني الشباب العقوق، ولا تعني الطليعية البهتان.

الجيل

ايار ـ مايو ١٩٨٨، المجلد التاسع، العدد الخامس. يكتب جهاد فاضل «أربعون عاما على وفاة الأمير شكيب أرسلان» «أمير البيان» وهو اللقب الذي اطلق عليه وعرف به، لكن امارة

البيان لم تكن في الواقع إلا بعض تجليات هذه الشخصية العربية الاسلامية الفذة. فهو قبل كل شيء مفكر ومجاهد عربي واسلامي كبير ترك العديد من الكتب والدراسات الهامة، كما ترك سيرة حافلة بالنضال في سبيل أهداف جوهرية...» ـ ولد في الشويفات (لبنان) سنة ١٨٦٩ وتوفي في بيروت ١٩٤٦، كثير الكتابة، مؤلفا ومترجما، من آثاره «الحلل السندسية» و «لماذا تأخر المسلمون» وديوان شعر، ومن مخطوطاته «تاريخ لبنان» و «رحلة الى المانيا».

ويكتب روبرت بينسكي (استاذ في جامعة بيركلي)، كاليفورنيا، وله عدة دواوين شعرية وأعمال نقدية: «هناك قضية رئيسية... تطرح نفسها باستمرار، يمكن أن نسميها «كآبة الشعر» أعني تلك المرارة والشكوك التي تجتاح أحيانا مشاعرنا حيال فننا؟ النفور العجيب، البرم والتشكك و المناخات المحبطة التي نسائل بها انفسنا: هل صحيح ان الشعر المعاصر قد انحدر؟ هل يوجد حقا من يقرؤه الآن؟ هل أصبح الشعر مجرد هواية...الخ.».

وفي العدد خلاصة عن لقاء الروائيين العرب والفرنسيين الذي نظمه معهد العالم العربي في باريس من ٣ الى ٥ آذار... تحت عنوان «الابداع الروائي اليوم...».

وأغرب وأعجب ما في «لغة» الخلاصة هذه «الصورة» التي كتب تحتها «المشاركون في لقاء الرومانسيين العرب والفرنسيين» فما هذه «الرومانسيين»؟! الغريبة العجيبة انها تعني الروائيين، أما كيف، فلأن الرواية بالفرنسية roman ولأن النسبة اليها لتكون الروائي romancier ومقابلها العربي سهل معروف هو الروائي، وليس صحيحاً أو معقولا أو مقبولا أن نرفع كلمة «الروائي» لنضع مكانها الرومانسي ـ بعد أن صار للرومانسي دلالة خاصة معروفة ـ وليس معقولاً أن نجمع الروائي الذي هو romanecier لنقول الرومانسيين romaenciers، ترى ماذا نقول لو كانت امراة روائية romancier هل نقول رومانسير ونجمع الروائيات على romancieres رومانسيرات!؟

لا أيها الاخوان الأعزاء ـ وقليل جداً رجاء ـ من الغيرة على الحقيقة... واللغة!!

في العدد «صنعاء مدينة سام بن نوح» كاد الكلام يقتصر على صنعاء في التاريخ» واقدم قصر بها هو قصر غمدان (...) يرجع الى عام ٢٢٠٠ قبل الميلاد (...) يعتبر أول ناطحة سحاب في العالم، فقد كان يتكون من عشرين دوراً (...)

لوتس

في العدد ٦٣ ـ ١٩٨٨ يقول رئيس التحرير: «لمن نكتب؟ ويقول «لقد بدأنا في مجلة لوتس نصل الى من نريد الوصول اليهم، الى الناس أينما كانوا طلقاء أم سجناء (...) وعلى الأخص الى الفقراء... والمجلة تتبنى الابداع... وإبداع الشباب بصورة خاصة».

وفي العدد غير القصص والقصائد والمسرحية... مقابلة مع الكاتب التركي عزيز نسين (ص ص ١٨٩ ـ ١٩٦) لمناسبة نشره مجموعة من مقالاته بعنوان «آه منا، نحن المثقفين الخوّافين!» يقول في المقابلة: «... ان السمة المحصلة للمثقفين الاتراك هي الجبن، وهذا لايعني بالطبع انه لايوجد بين المثقفين الأتراك من هم في غاية الشجاعة... ان المثقفين، بجبنهم، لايسيئون فقط الى بلادهم، ان شر الاساءات هي المترتبة على معاملة السلطة لهم فقط باعتبارهم أناساً جبناء... ان الناس الذين يعيشون تحت استبداد دائم يفقدون كرامتهم... المثقف يمكن أن يكون أي فرد من أفراد الشعب، ولا أرى في الشهادة الجامعية شرطا ضروريا لأن يكون المرء مثقفا، ولو كان الأمر كذلك، لتوجب علينا اعتبار كثير من كتابنا المرموقين مثل (كمال طاهر، يشار كمال، أورهان كمال الخ...) غير مثقفين.

وفي العدد يتحدث رياض عصمت من موسكو حديث العارف عن «المسرح» في الاتحاد السوفيتي خلال جولة في المسارح بين تقليدي وطليعي تجريبي، وقديم مجدّد.

فكر وفن

تصدر في ميونخ بالمانيا الغربية، العدد ٤٥ تتصدره مقالات فيما آل اليه مفهوم «علم التاريخ» لدى الألمان، «ان المؤرخ الألماني الجديد لم يعد يسأل «كيف كان التاريخ» بل أصبح يسأل: «كيف كان ينبغي أن يكون» وبالتالي أصبح «المؤرخ يحاكم التاريخ»، يستفهمه، ويحاول استدراجه للاجابة على ـ عن ـ كل اسئلته.» يذهب وايت الى أن المؤرخ قصّاص مبدع، شاعر خلّاق، يطلق القوة البلاغية للكلمة، وقدرتها الخفية على التصوير والوصف، وليس هذا الجمال الشعري مجرد صدفة، وانما هو مقوّم من مقومات الثورة في كتابة التاريخ المرتبط باسم فوكو Foucault التي تهدف الى تحرير الحاضر من عبء التاريخ» «فالكتابة التاريخية الجديدة تريد ان تقتفي آثار الفنون، التي تمنح الحياة أشكالا معنى...» «فبينما كانت الاضواء تسلّط على الشخصيات الكبيرة في التاريخ حتى السبعينات (...) فقد اصبح الاهتمام مركزاً على الشخصيات المجهولة التي لم يكن لها أي اثر في القدرات السياسية ولم يكن لها أي سند اجتماعي... أولئك البسطاء من النساء والخادمات والعمال... والعاطلين والمشردين».

وفي العدد «ملف حول جوانب من ثقافة لبنان، ونصوص لغيورغ تراكل (١٨١٣ ـ ١٨٣٧) الكاتب المسرحي، لمناسبة مرور مائة وخمسين عاما على وفاته» ـ تراكل شاعر نمساوي.

وقام العدد (٤٦) على محورين اساسين الأول عن مدينة برلين لمناسبة مرور (٧٥٠) سنة على تأسيسها، ومن مواده نصوص لكتاب المان وأوربيين في مدح المدينة، من طليعتها قصائد للشاعر الألماني ريلكه، وما كان من لقاء بين «هيدجير» ورن شار. وكتب حسونه المصباحي «بحثا عن محمد على الحامي في برلين» ـ والحامّي (١٨٩٠ ـ ١٩٢٨) «مناضل وطني تونسي مؤسس أول منظمة نقابية تونسية».

المحور الثاني: اليمن، وفيه نص تاريخي للمؤرخ الايطالي موسكاني يتحدث في «رحلة خيالية الى اليمن السعيد» عن الحضارة اليمنية القديمة، ونص يروي الرحلة الأولى التي قام بها نيبور الى اليمن لكشف أسرار حضارتها، وكان يمكن للمحور أن يأتي اكمل متصلا بالعصر الحديث والأدب المعاصر.

ولكن «الكتاب والشعراء اليمنيين لم يفوا بما وعدونا به».

الافق

١٢ايار١٩٨٨ «هموم المسرح المصري كانت موضوع ندوة عقدت مؤخراً في الجامعة الاميركية بالقاهرة».

قال عادل امام: «المسارح اليوم اغلبها مغلق في الجامعات، اما لأنهم حولوها الى مدرجات لتلقي العلم، او لظهور تلك الفئة التي تضرب بالرصاص والجنازير لمنع اي عمل مسرحي أو غنائي في الجامعة، انني خائف ومتشائم من الايام المقبلة، ويقع العبء على المثقفين الشجعان لمواجهة الفكر المتطرف الذي يحاول السيطرة على عقولنا».

ثم عقب د. الراعي: «انني اشاركم الخوف مما يجري الآن في حقل الفن والعدوان على المسرح الذي لم يقتصر على الجنازير والرصاص، بل امتد الى الافتاء بحرمانية المسرح وحرق دور العرض وتهديد الممثلين والممثلات، ومن ثم يجب الوقوف صفاً واحداً امام هذه الظاهرة الخطيرة التي تهدد مسرحنا».

وعزا علي سالم تخلف النص المسرحي - بعد النكسة - الى فقدان الحرية و «محاولات لفرض الراي بطرق تراوحت أساليبها، فاما ان تكتب ما تريده الدولة والّا فالمعتقلات أمامك وهي مصيرك ومأواك، الامر الذي ادّى الى هرب عدد من الكتاب المبدعين، وهناك من ترك الكتابة نهائياً، فالفن اساسه حرية التعبير والديمقراطية، واذا لم يشعر الفنان بحريته فانه لن يبدع، ولن يكون هنالك مسرح يلمس قضايا الجماهير ويظهر السلبيات التي يعيشها المجتمع».

وفي العدد ملف عن «الرواية الجزائرية» مادته مقابلات مع روائين وقصاصين جزائريين، قال الطاهر وطار «الرواية الجزائرية تتميز بنوع من «الواقعية النقدية» التي تقترب من الواقعية الاشتراكية لجهة محافظتها على اسس هذه المدرسة.

ان من يسمون انفسهم «رواد الذاتية» الرافضين لاي طرح موضوعي، ليسوا اصحاب مدرسة روائية. انهم، في الحقيقة «نجوميون»همهم الوحيد هو الحضور الدائم - ليس باعمالهم - في عالم الصحافة والأدب، انهم يعلنون مواقف ويمارسون عكسها، انظروا، مثلا، الى رشيد بوجدرة...

... انا فلاح تلقيت تعليمي في مدارس دينية (الزيتونة - بن باديس) التراث ملموس في اعمالي، وهو يأتي بشكل تلقائي، لقد كتبت «الحوات والقصر» سنة ١٩٦٧ اي قبل ازدهار موجة «الواقعية السحرية» وتاثيرات ماركيز، حيث تندرج الاسطورة عندي في بنية العمل بشكل عفوي...

يمكن القول ان الكتاب الجزائريين متسرعون للوصول باسمائهم وبداعاتهم، لابابداعاتهم، وهذه مصيبة، ولكنني استثني شابا غير معروف هو محمد مفلاح. لقد تابعت نشاطه باهتمام وحماس، يكتب الرواية ويطور نفسه من عمل لآخر، وقد انجز ثلاث روايات في السنوات الاربع الاخيرة، منها «الانفجار»، انه يعمل بصمت وجدية، ولايزال مغمورا رغم ذلك، وغير ذلك فانني - بكل صراحة، لااعترف باي اسم جديد، فالذين كتبوا ونشروا لم يفعلوا سوى اضافة كمية في هذا المجال.. وقال رشيد بو جدرة «...اطلاق صفة «الواقعية» كارثة على الأدب (...) فانا امثل التيار المضاد... وربما يعود ذلك لنشاتي في عائلة غنية ومثقفة (...) لقد حصلت على شهادة عليا في الرياضيات ومثلها في الفلسفة، وبعد ذلك بدات الكتابة (...) اعتقد انه يمكنني ويجب عليّ ان اكتب عن تقهقر الثورة خير من ان اكتب عن انتصارها. ان الثورة المنتصرة ليست بحاجة للكتابة عنها (...) هناك من يعد بمستقبل افضل للرواية الجزائرية، جيلالي خلاص...»

وقال واسيني لعرج «... اشعر كاننا في المغرب العربي قد تقاسمنا الادوار، ففي المغرب هناك حركة نقدية متطورة، وكذلك في تونس التي تنشط فيها حركة شعرية متقدمة نسبيا، اما في الجزائر فهناك ذبول للحركة الشعرية مقابل تطور فعلي في ميدان القصة والرواية خصوصا (...) ان هاجس التجديد وتقديم شيء مختلف عما سبق يحد من استمرار وتطور الرواية الجزائرية.

من مكتبة الأقلام

حاتم الصكر

■ افاق الكتاب

اصبح مؤكداً ظهور العدد الأول من الدورية الجديدة (آفاق الكتاب) خلال شهر تموز الجاري ؛ عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد . والزميلة الجديدة ؛ كما اعلنت هياة تحريرها ؛ سوف تعنى بالكتاب المحلي والعربي رصداً ووصفاً ونقداً وتعريفاً ؛ لتتفق الخطى مع تسارع حركة التاليف والنشر في القطر وتعدد جهاته .

ومجلتنا إذ ترحب بآفاق الكتاب ؛ وتتمنى لها النجاح في خدمة الكتاب والكاتب والقارىء معاً ؛ تجد في هذا المشروع الثقافي فرصة لتحقيق مادعونا إليه مراراً - في هذا الباب وسواه - من ضرورة وجود مجلة ببليوغرافية ؛ تضع الكتاب في ذاكرة القارىء وفي متناوله . كما ان الخدمات الأخرى التي ستقدمها كالفهرسة والمراجعات والعروض ستكون عوناً لأختيار الكتاب ولأنتشاره ايضاً .

مرحباً بـ (آفاق الكتاب) على طريق خدمة الثقافة العربية ..

■ في الشعرية - د . كمال أبو ديب

يعد المؤلف كتابه الأخير هذا «صياغة نظرية مكثفة لاطروحات ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات عديدة من الاكتناه الدائب لطبيعة الشعر ....» ولكنّ القارىء سيجد الصياغة النظرية في الكتاب مدعمة هذه المرة ايضاً بالتطبيق النقدي . فالباحث يقدم تصوراً للظاهرة الأدبية ويقترح مداخل لشعرية القصيدة لابد له معها من تطبيق .. وسيجد القارىء ان الشعرية المقترحة كامنة هذه المرة في «الفجوة او مسافة التوتر» . اي

حين يخلق النص لقارئه فضاء ينشأ من اقحام مكونات للوجود . او للغة .. في سياق تقوم فيه . إن كمال ابو ديب يطور هنا التجسد النصي للظاهرة الأدبية ويلاحق آخر المقترحات النظرية في جماليات التلقي (ياوس وآيزر وإيكو بصورة خاصة) لكنه يعدّل منها كثيراً لتلائم طبيعة القول الشعري العربي المحكوم بسياق خاص ولغة متميزة وأعراف تخيلية واستعارية محددة .

ولعل قارىء هذا الكتاب سيجده اكثر اطروحات المؤلف قرباً من واقع القصيدة العربية .. واقتراباً من مشكلاتها الحقيقية : في قراءتها وتحليلها .

[في الشعرية ـ كمال ابو ديب ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ١٧٠ صفحة]

■ التحالف الشاذ بين اسرائيل وجنوب افريقيا ـ جيمز أدمز ـ

في احد عشر فصلاً ـ هي فصول هذا الكتاب ـ يؤكد مؤلفه الكاتب والصحفي الانكليزي جيمز أدمز التشابه الجوهري بين الكيانين العنصريين: اسرائيل وجنوب افريقيا. فهو لا يقف عند الظروف الآنية لكلا النظامين واضطهادهما للسكان الأصليين بل يغور في فلسفة كل منهما ليؤكد العلاقة التي اخذت شكل ((تحالف شاذ)) بين النظامين العنصريين.

وياخذنا المؤلف الى الجذور التاريخية المتماثلة لنشاتهما ترسيخاً للطابع العدواني لهما.. وهو الذي وجد تجسده الاخير في التسليح المستمر بما يفوق طاقتهما البشرية والجغرافية ولكن لتمرير المخططات المرسومة سلفاً للصهيونية والبارتهايد..

[التحالف الشاذ بين اسرائيل وجنوب أفريقيا ـ جيمز آدمز ـ ترجمة د. طارق صالح الزبيدي. مراجعة د. سعدون الزبيدي ـ ط١ ـ ١٩٨٨ ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ٣٠٦ صفحة ـ سلسلة المائة كتاب.]

■ الكشف عن أسرار القصيدة ـ حميد سعيد

ماذا يحدث حين (ينتهك) الشاعر حرمات قصائده؛ ويكشف اسرارها بعد ان تجسدت نصوصاً منشورة وتلقاها القراء دون إيحاء مسبق؟ ذلك السؤال يواجه قارىء كتاب حميد سعيد (الكشف عن اسرار القصيدة) الذي عرض فيه خلفيات كتابة عشر من قصائده المتفرقة. لقد كنّا في (الاقلام) قد دعونا الشاعر للحديث عن إحدى قصائده المميزة (بيت كاظم جواد) فكانت تلك الدعوة فرصة لتنفيذ مشروع (الكشف) الذي يبدو انه كان يراود الشاعر منذ زمن.

ولكن (لماذا الكشف)؟

تجيب مقدمة الكتاب. إن لكل قصيدة تاريخاً ولكل نص محيطاً اجتماعياً.. والكشف سوف يساهم في إضاءتهما وإتاحة الفرصة لكتابة نص نثري حول مسيرة الشاعر.. وبالنسبة للآخرين سوف يتيح ـ الكشف ـ الاقتراب من تفاصيل تجربة انسانية على قدر غير قليل من الغنى والتنوع.. إننا نعدّ الكتاب فرصة للناقد ايضاً لا بالقراءة النقدية وفق موجهات السيرة بل للتحقق من المسافة بين النوايا المخبأة وراء العمل الشعري، وتجسداتها المحسوسة نصاً شعرياً مكتملاً.

[الكشف عن أسرار القصيدة ـ حميد سعيد ـ ط ١ ـ ١٩٨٨ ـ ١٤٤ صفحة ـ منشورات مكتبة التحرير ـ بغداد]

■ الأصول.. د. تمام حسان

هذه طبعة اخرى لكتاب الدكتور تمام حسان : الأصول ـ صدرت ببغداد ضمن مشروع النشر المشترك .. والكتاب كما يقول عنوانه الفرعي : دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب . وكان الباحث قد الفه مساهمة منه في الاحتفال بقدوم القرن الخامس عشر الهجري . ودافعه العلمي هو بعبارات المؤلف : «ما اعتقده من ان النحو العربي لم يعرض حتى الآن في صورته المتكاملة، ولكن المؤلف لايقف عند جهود النحويين بل يدخل مايسميه (معسكر اللغويين والبلاغيين) ليجد عندهم مثل ماوجد لدى النحاة من الاصول ..

وبذا اكتمل مثلث الكتاب فصار على ثلاثة فصول هي : النحو وفقه اللغة والبلاغة .

[الأصول ـ دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ـ د .تمام حسان ـ نشر مشترك : الهيئة المصرية العامة ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٩٨٨ ـ ٣٩٢ صفحة]

■ الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم ـ د . محمد خليفة حسن أحمد

لاتزال ملحمة جلجامش منذ حققت ونشرت ؛ مجالاً لدراسات موسّعة من زوايا متعددة . فهي وإن كانت نصاً شعرياً ، تضم خزيناً هائلاً للفكر الاسطوري العراقي . وتدل دلالات مهمة على حضارة عريقة حفظها لنا الأدب السامي القديم ومنها ـ وفي مقدمتها ـ ملحمة جلجامش .

اما هدف هذه الدراسة فهو تجربة منهج يعزل المادة التاريخية عن المادة الاسطورية رغم اختلاطها في الملاحم القديمة عامة . وذلك يتيح الوقوف عند مفاهيم البطل والبطولة والشخصيات والامكنة والعوالم والازمنة والافكار إستناداً إلى نصوص الملحمة اولاً .

اقتضى الامر من المؤلف ان يعرّف موجزاً بالملحمة ويعرض للمادة التاريخية فيها ثم يطرح مقترباً للعلاقة بين الاسطورة والتاريخ ..

[الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم ـ دراسة في ملحمة جلجامش ـ د . محمد خليفة حسن أحمد ـ ط ١ ـ ١٩٨٨ ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٨٢ صفحة]

■ أدب امريكا اللاتينية ـ القسم الثاني ـ تحرير : سيزار مورسينو .

بعد ان نشرت سلسلة (عالم المعرفة) القسم الأول من هذا الكتاب في آب ـ ١٩٨٧ ـ عادت لتنشر القسم الثاني منه في شباط في هذا العام نظراً لأهمية محتواه ومايقدمه للقارىء العربي من إحاطة شاملة بأدب هذه القارة والمشكلات التي يواجهها .

وعناوين الأبواب الأربعة التي ضمها القسم

الثاني هي : الأدب بوصفه تجريبياً - لغة لأدب - الأدب والمجتمع - الوظيفة الاجتماعية للأدب . ونلاحظ اختلاط المشكلات الفنية والاسلوبية (كالحداثة والطليعية ولغة الادب والأشكال القصصية) بالمشكلات الاجتماعية كالأدب والتخلف والتواصل المتبادل وصراعات الأجيال .

وهذا بالضبط مايمنح الكتاب صفة المرجع الشامل لأدب هذه القارة التي قرانا طويلاً عن نهضة الأدب فيها وتعدد مدارسه .

(ادب أمريكا اللاتينية - قضايا ومشكلات - القسم الثاني - تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو - ترجمة عن الأسبانية : أحمد حسّان عبد الواحد - راجعه : د . شاكر مصطفى - سلسلة عالم المعرفة - ١٢٢ - شباط - ١٩٨٨ - الكويت - ٤٢١ صفحة)

إصدارات جديدة

- القومية العربية والوحدة العربية أمام تحدي المصير - كتاب جديدة للدكتور الياس فرح في خمسة فصول تتناول القومية والوحدة العربية والرسالة الحضارية وتحديات الوحدة .

صدر الكتاب عن دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ٣٤١ صفحة .

- العمارة الحديثة في العراق - تحليل مقارن في هندسة العمارة والتخطيط . كتاب من تاليف المهندس المعماري عقيل نوري الملاحويش يتناول التخطيط والنسيج الحضري والعمارة الاسكانية وعمارة الابنية العامة في العراق .

- تكريت من العهد الآشوري إلى الاحتلال العثماني - تاليف عبد الرحيم طه الأحمد - يعرّف بمدينة تكريت تاريخياً من الفترة الاشورية إلى عهد الاحتلال العثماني .

دار الشؤون الثقافية - بغداد - ١٥١ صفحة .

- شخصية العربي في الأدب العبري . للكاتب الفلسطيني انطوان شلحت - صدر عن دار ابن رشد في الأردن ، يكشف التصور العنصري الصهيوني للمواطن العربي وتجسده في الأدب خاصة .

- معالم من سايكولوجية الطفولة والفتوة والشباب - صدر ببغداد وهو من تاليف الدكتور ابراهيم كاظم العظماوي - وتضم فصوله الستة عشر مباحث متنوعة حول الطفل والطفولة والتعلم والفتوة وانحرافات الأحداث وانفعالاتهم النفسية وساكولوجية الشباب والعوامل المؤثرة على تكوينهم النفسي - يقع الكتاب الصادر عن دار الشؤون الثقافية في ٤٤٤ صفحة .

- شباك الحلوة - مسرحية من تاليف الدكتورة ميسون حنّا - صدرت مؤخراً عن دار جاد للنشر في عمان - وتقع المسرحية في ثلاثة فصول .

- الاطروحة والكتاب - كتاب ترجمه الأستاذ واثق عباس الدايني عن الإنجليزية . وهو عشر دراسات تحليلية مقارنة للرسالة العلمية والاطروحة في مواجهة الكتاب وهو يهم طالب الدراسات العليا في المقام الأول . حرّر الكتاب : هارمن ومونتين - وراجع الترجمة : صائب امين احمد ،

- التراث الموسيقي العراقي القديم موضوع كتاب الدكتور صبحي انور رشيد الذي صدر مؤخراً عن دار الشؤون الثقافية ويتناول تاريخ البحث في التراث الموسيقي وعناصر الموسيقى العراقية القديمة والآلات المختلفة .

- من الإصدارات الشعرية الجديدة . الاشجار للشاعر المغربي محمد الشيخي طبعت في دار قرطبة بالدار البيضاء - و(مسرحيتان شعريتان) للشاعر امجد محمد سعيد وهما عن نيرودا وخليل حاوي - وإصدار جامعة الموصل .

- وفي الدراسات الشعرية صدر ببغداد للأستاذ قيس كاظم الجنابي كتاب بعنوان : (في الذاكرة الشعرية) ويبحث في تاثير الذاكرة لدى جيل الستينات .

ويقع في (٢٧١) صفحة .

- العزف في مكان صاخب - عنوان آخر اعمال القاص والروائي علي خيون - (٥ مجاميع قصصية و ٣ روايات قبل ذلك) - وهي رواية تقع في (٢٩٥) صفحة .

- الاوهام البصرية : فنها وعلمها : تاليف نيكولاس ويد وترجمة مي مظفر - صدر مؤخراً عن دار المامون ببغداد . وهو يقارن الفن البصري (الأوب آرت) بخداع البصر . وفيه مصورات توضيحية معززة بتجارب وشروح اضافية . يقع الكتاب في (٣٤٣) صفحة .

المعنى الأدبي - ويل راي

يعتقد مؤلف هذا الكتاب، أن التطورات النظرية والنقدية التي سادت في الثلاثين او الاربعين سنة الأخيرة (بنيوية او تفكيكية ..) لها ارض مشتركة نجدها في فكرة شائعة للمعنى الأدبي .. سعى إلى حلّها اصحاب المذاهب النظرية كلهم ..

ورغم ان الكاتب يركز دراسته في المعنى في قراءة النثر نجد يستعرض ابرز المذاهب ويربطها بجذورها من الظاهراتية حتى التفكيكية .

خصص الكاتب اجزاء كتابه الأربعة للموضوعات الآتية :

ظاهراتية القراءة - النقد الذاتي والنقد الموضوعي -

البنيوية والسيميولوجيا - النقد الجدلي - كما نتعرف هنا على ابرز نظريات القراءة الجديدة كما هي عند آيزر . وإيكو وبول دي مان وسواهم .

[المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - ويل راي - ترجمة د . يوئيل يوسف عزيز - دار المامون - بغداد - ط ١ ١٩٨٨]

□□□□

كيف عولج «الوباء الابيض» في كلية الفنون ؟

حسب الله يحيى



يثير عرض مسرحية «الوباء الابيض» للكاتب التيشكو سلوفاكي : كارل تشابك ، اخراج : محمد صبري المختار ، تقديم : كلية الفنون الجميلة : الكثير من الاهمية والمناقشة لما يطرحه من قيم ومفاهيم انسانية ، يمكن ان تكون في مدار زمني ومكاني واسع . ويأتي اختيار هذا النص ، ذكياً ، فاعلاً ، منتمياً الينا ، ولا يغفل همومنا الآنية ، ومن هنا يبدأ الانطلاق ، في الاعتزاز بالعرض والترحيب به .

فنحن اذ ندعو الى السلام ، نكون على قرب وتلاحم صميمي مع افكار الطبيب (جالين) الذي يكتشف عقاراً طبياً لمعالجة المرض الذي تفشى في المدينة وبات يهدد كل ابنائها بما فيهم تاجر السلاح والمارشال نفسه .. والطبيب يشترط لمعالجة مرضاه الوقوف الى جانب دعوته الى ايقاف الحرب واعلان السلام .

(جالين) هذا ينتمي الى بلد ممتد على بلد آخر ، والمارشال قريب الصلة من حكام ايران الذين يشنون حرباً عدوانية ضد قطرنا .. ويتاجرون بالاسلحة لاشعال الحرب العدوانية .

ومع ان العرض قد حدد هويته من خلال الشعار الايراني ـ الصهيوني المرسوم على منضدة الهاتف ، الا انه يبقى عرضاً له مديات وآفاق رحبة .. ذلك ان الطبيب (جالين) يمثل الصحوة الحية ، الباسلة والنبيلة ، الرافضة لكل شروط الابتزاز ومغريات المال مقابل المبادىء التي يدافع عنها ويؤمن ايماناً مطلقاً بعدالتها .. متخلياً عن حياته امام المارشال ، متمسكاً بقدسية عمله السلمي وعدم اعلامه عن سر دوائه ، رافضاً معالجته ، مشترطاً ايقاف الحرب ..

ورغم ان العرض قد حول اوامر الماريشال الى قوى شرسة تفترس الطبيب . يجيء جيل لاحق بالطبيب يبدأ دعوته للمعالجة من الوباء الابيض مقابل تحقيق السلام .

وهذه الخاتمة ، هي اجتهاد اخراجي مفتوح الافق يتخذ سبيل التضحيات وتواصل المسيرة دفاعاً عن السلام ، لكن هذا الاجتهاد يبقي على كوارث الحرب وتجارها فنحن امام حالة تعاقب قوى مدافعة عن السلام ، وقوى اخرى تلي الماريشال تقف على النقيض منها ..

في حين كان نص تشابك يدين تجار الحروب . ويجعل الخاتمة ، قاتمة ولاسبيل للخروج من وقودها .. ويظل المتفرج نفسه في وضع يقدس فيه مواقف الطبيب (جالين) ، مديناً ـ في نفس الوقت ـ اولئك المعتدين الذين يصرون على الحرب ويسببون في نشر مرض وبيل يجتاح المدينة .

المخرج اتخذ التعبيرية سبيلاً لمخاطبة جمهوره ، ووضع الاسلاك الشائكة في مواجهة المتفرج مباشرة ، وذلك ليدلل على ان هناك حالة اخرى تلي الاسلاك ، غافلاً ان وراء الاسلاك نفسها .. حالة الطبيب وموقفه الانساني النبيل . كما ان هناك مكاناً آمناً للماريشال يقيه النار ..

وقد يبرر هذا الاتجاه كون خشبة المسرح مفتوحة ومتداخلة المشاهد .. لكن الأسلاك تضعنا في موقع المتفرج الذي لا يأتيه من الحرب إلا صورتها البشعة .. دون ان يكون متداخلاً فيها ، وكان بامكان المخرج الغاء هذا الحاجز الحدودي ـ الاسلاك ـ بين الجمهور والاحداث ، وبالامكان كذلك اشراك الجمهور في واقع مايجري امامه بدلاً من بقائه مسترخياً كسولاً يشاهد مايجري بحيادية ، وكمن لايعنيه من الامر أي شيء !!

ان قيمة هذا العرض تكمن في مدى تفاعل وتأثير شخصية الطبيب (جالين) وعمق وجوده في إحساس وذاكرة المتفرج .. كونه يمثل النموذج الصميمي للأنسان الذي يستثمر خبرته العلمية ويسخرها لخدمة سلام البشرية من ويلات الحرب العدوانية .

لكن المتفرج بدا معزولاً عن الاحداث عبر تلك الاسلاك المنصوبة امامه ، كما ان وجود امرأة مركونة في زاوية المسرح محاطة بالاسلاك لم يبرر ولم يشغل ضمن ماجرى من احداث مما جعل وجودها فائضاً ولم يبررد

المخرج

لقد وقف (جالين) الى جانب فقراء الناس «اعالج الفقراء لان عددهم اكثر..» وبذلك جعله المخرج يقف على ارض مستوية وفي خط مستقيم. فيما وضع الشخصيات الاخرى على ارضية منحنية: للاشارة الى عدم استقامة وضعها وسلوكها وادانة غناها عبر تجارتها بالسلاح ...

ورغم ان المال يمكن ان يفيد (جالين) في الدعاية لمشروعه السلمي. يرفض عرض (كريك).. مثلما يفضل الموت على معالجة (المارشال) لادراكه ان (المارشال) نفسه سيرسل في طلبه عندما يحتاجه كطبيب في يوم ما.. وفعلاً احتاجه (المارشال) لكن (جالين) أصر على مبادئه.. ورفض الانصياع للقوة او الاصغاء لتلك الاصوات التي تدعو إلى شن العدوان..

من خلال هذه الرؤى الحية. نتبين اهمية عرض هذه المسرحية. ذات الطراز الجاد في المخاطبة والجديرة بان تكون موضع اعتزاز الجمهور وكلية الفنون بها معا. كونها مسرحية تشكل تماسا معنا. وتجعلنا نفكر بوجود شخصية فذة مثل الدكتور (جالين).

ومع انه ليس بمقدوري تحديد الشخصيات مقارنة باسماء الممثلين. لعدم معرفتي بها اساسا. الا انني انبه الى الجهد الجماعي الذي اضاء هذا العرض وبخاصة شخصية (جالين) الواثقة. الراسخة. المتلئة استيعابا للدور. والمتفاعلة معها بكل دراية واخلاص وحيوية...

كما اشد على يد مخرج اشهد اول عرض مسرحي له. مع هذا الجمع النابه من العناصر الكفوءة التي اسهمت في تقديم هذا العمل المسرحي الناجح والجدير بالمشاهدة.. وبخاصة (الطبيب) فتاح البصري الذي احتفظ بهدوئه وانسجامه مع دوره طوال العرض. كذلك يمكن تثمين دور (المارشال) ناجي كاشي و (مدير المستشفى) حسين علي هارف الذي استطاع ان يتخلص من ادوار سابقة التي مرت في حياته الفنية عن غير جدوى. كما ان (إبنة المارشال) كواكب كاظم شكلت حضوراً يمكن ان يغتني بالمران مستقبلاً...

الشعر وجماليات التوصيل ...

يدخل منهاج اماسي اتحاد الادباء الثقافي مرحلته الثانية من النصف الثاني لعام ١٩٨٨ وقد جاءت محاضرة الناقد حاتم الصكر (الشعر وجماليات التوصيل) كواحدة من المحاضرات القيمة في منتصف العام، حيث اعاد للاذهان المقولات العديدة قديماً وحديثاً عن دور القارىء وعلاقته بالنص واهمية التوصيل من خلال فك الرموز والاشارات والشفر النصية والتوصل الى دلالات النص في بنية القصيدة الحديثة (والنص الادبي بشكل عام)، واستعرض الناقد حاتم الصكر في محاضرته التي القاها في مبنى اتحاد الادباء بتاريخ ١/حزيران /١٩٨٨، مجموعة الآراء والافكار الحديثة لنقاد وباحثين غربيين (رولان بارت وجاك دريدا وتودوروف ولوسيان غولدمان ..وغيرهم) حول القارىء ومستويات القراءة، وعالج في محاضرته اهم الافكار والطروحات البنيوية التي ترى ضرورة فصل حياة المؤلف عن النص ودراسة الاخير بمعزل عن حياة كاتبه، اذ يرى المحاضر ان مهمة كهذهِ ليست من مهمات الناقد الحديث، اذ ان النص بعد انجازه من قبل المؤلف يكون جاهزا لتاويلات القارىء حسب نوعيته ودرجة وعيه وثقافته، وكذلك يرى الناقد حاتم الصكر ان النص بعد انجازه يكون حاملاً معناه الخاص، ولقد استعرض خلال المحاضرة مقولة ابي تمام: «.. لماذا لاتفهمون مايقال؟»، وهي عبارة شهيرة تدعو القارىء للتوجه الى النص بروحية محايدة، وهي رد على الدعوة القائلة ببطلان الغموض في النصوص العربية القديمة، كما عرج المحاضر على نصين شعريين، للشاعر بدر شاكر السياب «المسيح بعد الصلب ....» وقصيدة (عاثر الضباب) للشاعر حسب الشيخ جعفر كما تناول في محاضرته نصاً حديثاً من الشعر الاوربي: (ياس بنيلوب) كدلائل تطبيقية على رؤيته لموضوع المحاضرة، وقد جعل في مدخلها تعريفاً لمحاولته بقوله ((انها.. محاولة تفسير الظاهرة الادبية وتحقيق فهم نموذجي للنص، إذ علينا ان ننحو الى البحث عن صلة النص بالقارىء، بعد ان توقفنا عن فهم النص وتفسير الظاهرة الادبية بالاحالة الى المؤلف والى النص نفسه. يمكن القول إننا الآن عصر القارىء بعد ان هيمن المؤلف والنص طويلاً على الظاهرة الادبية.

فالظاهرة الادبية - كما يقول - ريفاتير - هي جدل بين النص والقارىء، ونحن اذ نستنجد بالقراءة فانما لكونها: مجموعة من الطرائق التي يتم بها تقبل النصوص الادبية، إن نظريات (التلقي) الحديثة لاترى القارىء بكونه مستهلكاً او متلقياً سلبياً النص يقف في الخارج وإنما باعتباره - اي القارىء - منتجاً او معيداً لخلق: النص.

ان القارىء الضمني او القارىء الجامع او القارىء المفترض بالاحالة الى امبرتو إيكو وريفاتير - هو ذلك القارىء المقيم في النص الذي لاينتظر من النص مايطمئن (افق انتظاره) المعروف والمألوف. ويرى الناقد الاستاذ حاتم الصكر في محاضرته انه كلما خيب النص انتظار القارىء وفارق مألوفه ودعاه الى استنطاقه نجح في استثمار - نشاط القراءة - لتاسيس شعريته الحديثة حتى حين يراجع نصاً سابقاً لزمن القارىء وهذا، يعني ايضاً توقع مالايقوله النص، والبحث عما تحت المكتوب، وتتبع حياة المجتمع داخل النص لا العكس، ويعني كذلك الاسترشاد بقراءتنا السابقة لانجاز قراءتنا الجديدة التي لاتلزم احداً سوانا، منطلقين من مقولة..... انفتاح النص لعدة قراءات غير ملزمة.. كاشفة، ولكن بجهد خاص لايلزم سوى صاحبه، والنص يتداخل مع سواه بخلق (لاشعوره) الخاص به، فيعيد انتاج المعتقدات والرؤى والبنى وتستطيع القراءة المعمقة ان تصل الى هذا التداخل ايضاً.

ويلمس المستمع والقارىء لمحاضرة الاستاذ الناقد حاتم الصكر ، الاهمية الخاصة التي يوليها الناقد للقراءة وكشف اسرار النص ومداخلاته ورموزه وشفرته ومن مستويات وزوايا نظر متعددة ، فالقراءة المتانية المعمقة للنص تعطيه جذراً ومنبتاً يتجددان ويتلونان بتلون القراءة وتعدد مستوياتها، فالقراءة المتعجلة او المسطحة لايمكن لها الغوص بعيداً فيما وراء المكتوب او ماهو مرئي من سطح النص، اننا نتذكر جيداً ذلك الربط التعسفي والقسري بين النص ومنتجه من قبل بعض نقادنا الذين استندوا الى طروحات تاثرية وانطباعية سطحية ، ثم تاويلهم للنص من خلال معرفتهم لبعض جوانب شخصية المؤلف او من بعض جوانب سيرتهم الذاتية . إن عزل النص عن المؤثرات الخارجية لايعني نفي النص عن واقعه ، كما يرى الاستاذ الناقد حاتم الصكر، بل كشف جوانب جديدة ومستويات جديدة من النص واعتماداً على ثقافة القارىء واهمية النص نفسه .. من هذه المناحي تاتي اهمية المحاضرة التي القاها الناقد حاتم الصكر، والتي استمرت على مدى ساعتين، وقد حضرها جمهور من المثقفين والمعنيين من شعراء ، ونقاد وناقشها عدد منهم من بينهم الدكتور عبدالستار جواد ، ومالك المطلبي ، وفاضل ثامر ، وسعيد الغانمي ، وآخرون .. وقد انصبت معظم الملاحظات والمناقشات حول اهمية المحاضرة ، وسعة افقها ، ومحاولة الناقد الصكر تبني خط عربي حديث في النقد الادبي ، المعاصر ، يساهم مع مجموعة من النقاد العراقيين الحديثين بترسيخ هذا الاتجاه الجديد .

ا . خ

الشاعر حميد سعيد ومملكة عبدالله في اتحاد الادباء ..

كانت الامسية العاشرة في الموسم الثقافي السابع لاتحاد الادباء قراءات شعرية للشاعر حميد سعيد ، مع محاضرة لباقر جاسم محمد عن تجربة الشاعر ..

قرا حميد سعيد ثلاث قصائد من ديوانه «مملكة عبدالله»، الذي صدر مؤخراً عن دار الشؤون الثقافية، والقصائد التي انتقاها هي : بيت كاظم جواد، المعضلة، موت المغني، والتي اضاءت جوانب من تجربة الشاعر .. واعتذر الشاعر عن قراءة قصائد منشورة، لانه اعتاد التوقف بعد كل تجربة لتاملها اولاً، ولمحاولة تجاوزها والاضافة اليها ثانيا، فهو يقول دائماً ان تكرار الشاعر لنفسه اسوأ من تكراره للآخرين، وربما تكون هذه الخاصية عند حميد سعيد واحدة من تلك الخواص التي جعلت تجربته الشعرية تؤسس مملكة ذات سيادة يحمل كل شيء فيها ملامحه الواضحة والاصيلة . بعد ذلك قدم المحاضر باقر جاسم محاضرة بعنوان «مملكة عبدالله» محاولاً فيها فتح ابوابها لتامل ماانجزه حميد سعيد عبر تجربته الشعرية ، فهل استطاع المحاضر فتح تلك الابواب، وهل استطاع فك رموز القصائد والنفاذ الى جذورها ؟

كانت المحاضرة تشترك باكثر من وشيجة مع دراسة سابقة للمحاضر، وكان قد تناول فيها مجمل تجربة حميد سعيد الشعرية، في محاولة لرصد العناصر الاساسية الفاعلة في العملية الشعرية لديه، ذلك لانه ممن يؤمنون بأن قراءة النتاج الكلي لشاعر، يتيح للناقد ان يتوصل الى نتائج واستبصارات نقدية قد لايتيحها النظر النقدي الى قصيدة واحدة او ديوان من جملة دواوين لذات الشاعر .

وذهب المحاضر الى القول بأن التجربة الشعرية وكمال تحققها امام النظر النقدي لن يتأتى الا عبر قراءة نقدية تتفحص الجزئي والكلي وتقوم علائق التراسل بينهما في محاولة لاستثمار هذا المنهج لرصد الاصداء الخافتة والاشكال الفنية والعناصر المضمونية التي تتجاوز الجزئي وإن استندت اليه اصلاً، فالكلي - كما يقول المحاضر - لايقوم ولايكون إلا بحيوية الجزئي وفاعليته ضمن مساحته الشعرية، والجزئي لايعطي كامل ثماره الفنية، ولاينفتح افقه الدلالي الا في ضوء الكلي .

واشار المحاضر الى أن عمل الشاعر المعقد في ان يحول الكلمات الجارية عن معناها التقليدي بدون ان يشتق كلمات جديدة، وان يبرز بين رنين الكلمات المركب، بعض التناغم الذي لم يعزل بعد، ولكنه محسوس، ولاتتم هذه العملية الا اذا اضاء بيت الشعر الكلمة اضاءة خاصة، لأن الكلمات المعزولة لاتستطيع ان تاخذ قيمة جديدة .

ويرى المحاضر ان التاويل الممكن (لمملكة عبدالله) هو انها مملكة الشعر، مملكة الحقيقة التي تتجاوز العقلي الى الحدسي، المعرفي الى الجمالي، فكل مملكة لها مرتسم جغرافي يحدد على ارض الواقع حدودها ، اما مملكة حميد سعيد فانها قد نسبت الى اسم يشي بالعمومية، ويشير الى مطلق الانسان مجرداً من صفته الذاتية، لذلك قال عنها المحاضر انها مملكة الشعر، وان مرتسمها الجغرافي يقع في قلب الانسان وضميره بوصفه خالقاً للشعر ومتلقياً له ، وقد نظر المحاضر الى الديوان باعتباره معطى متحققاً مهملاً اي ادعاء بمثالية النموذج الشعري، ذلك لانه - كما يقول - يمتلك اكثر من وسيلة لمقاربة المعطى الشعري المحدد، بينما يتعذر التوصل الى وصف المثال الشعري .

بعد ذلك حاول المحاضر وصف وتحليل

العناصر المهمة الاساسية في مرحلة «مملكة عبدالله»، والكشف عن اسلوب فاعليتها وتأثيرها على البناء الفني لاقاليم مملكة الشعر الفنية، اي قصائد الديوان.

ان اول مايثير الانتباه - كما يعتقد المحاضر - هو تقسيم الديوان الى قسمين هما: عبدالله المقاتل ويحوي سبع قصائد، وعبدالله المتأمل ويحوي ثمان قصائد.

ويرى الناقد ان الجزء الاول يشير الى فاعلية خارجية، ذلك ان القتال فعل يتجه الى خارج الذات، وهو فعل يسمه العنف. فالفاعلية هنا ستكون خارجية يوشحها العنف. كما ان وصف المقاتل يقتضي بالضرورة استحضار من يقاتله عبدالله، وقد يشي بالقضية مدار القتال، والتي هي مبعث الروح القتالية عند عبدالله.لكن الشاعر هنا - كما قال المحاضر - لايجعل من عبدالله قناعاً له، انما يلجأ الى مايمكن ان يسمى برؤيا التوازي. اما القسم الثاني للديوان فانه يصف عبدالله بالمتأمل، مما يحفز الى توقع فاعلية شعرية داخلية. فالتأمل فعل باطني فيه نظر واعمال فكر، ومركزه الذات لاخارجها، لذلك يرى المحاضر ان الرؤيا الشعرية هاهنا تؤكد على الذاتي والهم الداخلي، حتى وان كانت تصف ماهو خارجي، لكون الخارجي استحال الى مادة كشف ورمز لماهو باطني وذاتي، لذا يهجس المحاضر ميلا قاطعاً لجعل نهر التجربة الشعرية، والذي كان عند حميد سعيد ذا مجرى واحد على الدوام، جعل هذا النهر يتفرع الى فرعين: فرع تجري فيه مياه خارجية، ويمثله القسم الاول من الديوان، وفرع آخر لصيق بالذات ومعبر عنها وعن مجمل تجربتها الحياتية ومايمور في داخلها من رؤى ورغائب واحباطات، وهو مايمثله القسم الثاني من الديوان. وظاهرة تفرع نهر التجربة الشعرية ليست وقفاً على شاعرنا. فلقد رأى لها المحاضر اشباهاً عند سواه من الشعراء العراقيين.

بعد ذلك تناول المحاضر كل قسم من قسمي الديوان بدراسة تطبيقية. فقسم الرؤيا الشعرية (عبدالله المقاتل) بالثنائية التي تؤول الى رؤيا متشكلة في نمط فني سماه المحاضر التوازي، واورد بعض الابيات من قصيدة (صباح بصري) مثالاً لتأكيد توصله النقدي، واكد على ان الشاعر في هذه القصيدة يقرن الانجاز القتالي بالانجاز الشعري، جاعلاً منهما فعلين متوازيين في زمن الانجاز، وفي ذات الوقت مختلفين من حيث الجوهر، ولذلك فهو لايقصد بالتوازي التماثل. كما رأى ذلك متحققا في قصيدة (رمل وحناء)، فهي تقترح التوازي منذ عنوانها. لكن النزوع الشعري الى كسر نمطية الاداء، وخلق اشكال شعرية حافلة تتجسد في قصيدتي «اشراقات الشهيد عباس بن شلب» و «العصفور الابيض». ففي هاتين القصيدتين يتمرد الشاعر ويخرج على رؤيا التوازي، ان هذه القصيدة تملك اتساقها الخاص الذي تشتقه من كونها اشراقات، لذلك لاحظ المحاضر ان الوحدة الداخلية فيها، وكذلك الامر في قصيدة العصفور الابيض، تستند الى منطق تفاضل الاشراقات وعدم تطابقها مع اية نمطية، وهي تبعاً لهذا قابلة لان تتخذ مساراً فنياً اكثر امتداداً، وحاول ان يطبق رأيه على هذا المقطع

كل امرأة حملتْ
كل امرأة لم تحملْ بعد
ستنجب ذات مساءْ
ولداً يكبر في مدن الماءْ
يحفظ تاريخ الحرب .. وأسماء الشهداءْ

وعدّ هذا المقطع مستقلاً بنفسه ويمكن ان يكون قصيدة، لان مايربطه ببقية القصيدة ليس سوى قابلية الاشراقات لان تمتد وأن تتجسد في اشكال رؤية قد لاتقف عند حد. لكن انجاز الشاعر الاهم - كما يرى الناقد - هو قصيدة «العصفور الابيض»، حيث يخلق رموزه الشخصية بتفرد واصالة شعرية قل ان نشهد مثيلاً لهما في القصائد التي يوشحها الهم الاجتماعي والوطني، ويرى المحاضر ان «العصفور الابيض» ليس سوى الحلم المستحيل، ذلك الحلم الذي تراءى للشاعر طفلاً ثم غاب في ركام الحياة، غاب لان العصافير السود والصفر هي السائدة، لكن هذا العصفور الابيض - كما يعتقد المحاضر - المستحيل لايظهر إلّا حين يصبح طفلنا مقاتلاً، واورد المحاضر العديد من مقاطع القصيدة لتأكيد ماذهب اليه من تفسير وتأويل.

كما تحدث بعد ذلك عن دلالات اللون في مجمل الديوان، حتى ان المحاضر تجشم عناءً واضحاً في احصاء استعمال اللون في الديوان بعملية حسابية. ولااعتقد ان ذلك اضاف شيئاً مهماً لما اراد المحاضر ان يتوصل اليه. لان من الممكن ان يدرس دلالة اللون بشكل عام واهميته في نسيج القصيدة.

والآن الى ماسيكشفه لنا المحاضر في القسم الثاني من الديوان «عبدالله المتأمل»، حيث يسافر المحاضر مع الشاعر عبر الفرع الاساس لنهر التجربة الشعرية، ذلك الفرع الحميم - كما يراه المحاضر - والمعبر عن دواخلها النفسية وما تجيش به من مشاعر وآمال وآلام لكنه لايطفو على السطح، اذ يتوقف عند حدود رسمتها الحياة المعاصرة، لذلك - يرى الناقد - تصاعد نهج البوح، معلنا تخلص الرؤيا الشعرية الغنائية للشاعر مماكان يشوش صفاءها وقدرتها على الكشف والانجاز في المستوى الفني والجمالي، اي ازدواج العناصر الفاعلة وتناقضها وتشتتها بين عناصر موضوعية ذات مرجعية تتعلق بالوطن والقضية، وبين عناصر ذات مرجعية ذاتية وباطنية تتعلق بالانسان فرداً، بصفته مركزاً للفاعلية الشعرية ومنطلقاً لها. ومن المعلوم - كما يقول السيد المحاضر - ان النزعة الغنائية قد تستحيل الى مثلبة، كاشفة بذلك تخوماً جديدة في التجربة الشعرية عند الشاعر الذي يمتلك رؤيا خاصة وجموحاً خيالياً وتصوراً يطوّع الاشكال الشعرية ويخلق منها نصوصاً ناصعة لاتشكو من جدب الخيلة، او من اضطراب الرؤيا وهشاشة العاطفة، وتلك هي حالة الشعراء الحقيقيين الذين يتصف شعرهم بثبات الجوهر وتغير العرض، ذلك العرض المتحول الى بحث دائب

في مجرى تعميق الجوهر وتقديمه في اشكال تمظهره المختلفة. ورأى المحاضر ان قصيدة (غرفة) وهي خاتمة الديوان تشكل مدخلاً مناسباً للفهم النقدي الذي يجلو طبيعة ذلك التغير في الرؤيا، والحاصل في هذا القسم من الديوان. ذلك لان الشاعر في هذه القصيدة القصيرة يحول الغرفة الى معادل موضوعي يرمز لذات الشاعر الداخلية. فليست هذه الغرفة سوى عالم الذات المنغلقة على نفسها، لكن المتحررة من المنطق ومن سطوة الآخر. لذلك يقول الناقد ان القصيدة المذكورة تمثل مفتاحاً لفهم التحول، من رؤيا التوازي الخارجية الى رؤيا الاستبطان الذاتي الداخلية، والتي تجعل مرجعية الخارجي رمزية، وتؤول بماهو داخلي. ولقد كان الشاعر حميد سعيد حريصاً على تقديم اسطورته الذاتية في صياغة فنية ناضجة.

ويرى المحاضر ان الانجاز الشعري لحميد سعيد سيظل ناقصاً لو انه لم يكتب قصيدة (موت المغني): تلك القصيدة التي تؤكد فاعلية الشكل الغنائي وامكاناته الثرة حين يكتسب صيغة تركيبية مثل احتوائه على عنصر قصصي بسيط يسهم في جعل الكشف الشعري ذا بعد موضوعي اكثر تأثيراً.

وتناول المحاضر بعد ذلك مسالة ايقاع التكرار في لغة الديوان، الذي رأى انه يرتبط بالتكرار ارتباطاً وثيقاً، حتى ليمكن القول ان الموسيقى ليست سوى تكرار وفقاً لانساق معينة. وظاهرة التكرار هي الاساس في بناء البحور الشعرية. ولكنه لم يدرس التكرار بوصفه تجسيداً للنسق الشعري الموزون، بل في تجسداته الاخرى. فليس التكرار مجرد اعادة الفكرة بالفاظ متنوعة او بالالفاظ نفسها احياناً، مشيراً بذلك الى ماذهب اليه الناقد حاتم الصكر في مقالة نشرها في جريدة الجمهورية. ويرى المحاضر ان التكرار في تشكيلات لغوية محددة او صيغ نحوية باعيانها، مما يقتضي دراسة التكرار من جدلية علاقته بالصور الشعرية وبالصيغ النحوية واللغوية التي يتمظهر التكرار من خلالها للوقوع على دلالات هذا التكرار وارتباطه بالافق العام للتجربة الشعرية.

وقد اثارت هذه المحاضرة نقاشات وملاحظات، منها معترضة على منهج المحاضر، ومنها اعتراض على توصلاته النقدية. فاشار الناقد حاتم الصكر الى عدم جدوى قراءة ديوان كامل، لان بعض القصائد تصلح للاقتراب من الديوان اكثر مما اقترحه الناقد، كما يرى ان المحاضر اتعب نفسه في انسياقه في وجهي عبدالله والمقابل لعبدالله «فحل التوت» الذي يسيطر على البستان بشكل مزيف، كما اشار الناقد الصكر الى ان للمملكة انسانية مالكها لانه يحب ويقاتل. وقال ان للتكرار وبلاغة التكرار وظائف جديدة غير التي كانت في النقد القديم.

اما د. عبدالستار جواد، فيرى ان المقدمة التي ساقها المحاضر عامة تصلح لكل قصيدة وتنطبق على كل شاعر، كما ينطبق الحديث عن الاستبطان على كل الشعر.

واضاف في صدد مناقشته لمسالة التناص قائلاً ان الشعر الجاهلي والتراث يشكل احد المكونات الاساسية لتجربة حميد سعيد، وتمكن بذهنه تجاوز امرىء القيس. ورأى انه كان من الاجدى لو تناول المحاضر مكانة حميد سعيد بين جيله، ومكانة مجموعة (مملكة عبدالله) في مجموعته الكاملة، ودراسة محاولته توظيف البحر المتدارك في المجموعة المذكورة، ولغته في قصيدته الاولى.

ورأى صالح هويدي ان المحاضر كان يقف عند حد التوصيف دون ان ينتهي الى حكم واضح.

اما علي جعفر العلاق، فقال ان المنهج الذي اعتمده المحاضر وتعرضه لديوان كامل لايتناسب مع وقت المحاضرة، ولو ان المحاضر اتبع ثيمة في ديوان كامل لاستطاع التوصل الى نتائج اثرى. وقال ان للشاعر ثوابت اسلوبية لاتتغير بسرعة، وقد تتغير البنائية الاسلوبية والملامح التي تميز الشاعر عن غيره.

واكد العلاق على ان الرياح الادونيسية لم تستطع زعزعة حميد سعيد واقتلاع جذوره بسبب هذه المناعة.

القاهرة

عقدت الهيئة المصرية العامة للكتاب ندوة فكرية ضمن برنامج النشاط الادبي الذي اضطلعت به الهيئة، لمناقشة حالة النقد الآن في مصر، دعت إليها عددا من المفكرين والنقاد، وحضرها لفيف من الأدباء والمبدعين والنقاد، نوقش فيها الكثير من قضايا النقد في مصر والوطن العربي... وصولاً لمحاولة تشخيص حالة النقد، والتيارات المختلفة التي تغذيه الآن، والمؤثرات المحلية والعربية التي تؤثر عليه... اشترك في الندوة كل من:

د. لويس عوض أستاذ الأدب الانجليزي والنقد، والناقد المعروف

د. صلاح فضل العميد السابق لمعهد النقد الفني، والناقد المعروف

د. عبد العزيز حموده ـ عميد كلية آداب القاهرة، وكاتب المسرح

د. شكري عياد ـ أستاذ الأدب العربي والناقد المعروف

وقدم الندوة د. سمير سرحان ـ أستاذ الادب الانجليزي بآداب القاهرة، ورئيس الهيئة العامة للكتاب ـ ببحث قصير عن النقد الغربي المعاصر... تعرض فيه لمختلف التيارات في النقد الغربي، كما عرض آراءه في تلك التيارات والعلاقة بينها، وما يقال عن ازمة النقد في الفكر الغربي، التي ارجعها الى عام ١٩٧٠ بحديث للناقد بول دي مان الذي اعترف بوجود ازمة نقد عامة في العالم الغربي وخارجه، رغم تعاطفه الكبير مع المدرسة البنيوية، ومن تلك الفترة بدات سلطة النقد الادبي تواجه تحدياً متزايداً من حركات التحرر من المجتمع، فضلاً عن عدم صلاحية وملاءمة المقاييس التقليدية للافكار والاشكال الادبية الجديدة. ويبين د. سمير سرحان.. أن ما يراه البعض في الغرب انه ازمة في النقد، يراه اخرون على انه تحرر من القوالب والمقاييس القديمة، واحياء للطاقة الابداعية الجديدة في عالم لم تعد تحده حدود او قيود.

وتعرض د. سمير سرحان للنقاد التطبيقين الذين يمارسون النقد في الصحف والدوريات والمجلات، واطلق عليهم النقاد الممارسين الذين لاتهمهم في قليل او كثير المسائل النظرية الجديدة، سواء كانت بنيوية او اسلوبية او سيميولوجية، لان افضل هؤلاء يتناولون الابداع الادبي من وجهة نظر اللحظة التاريخية التي يعبر عنها الابداع ومن منظور اجتماعي، كما انهم لا يهتمون بقيم الشكل الخالص، ولا بالتحليل اللغوي للنصوص الادبية، على الرغم من إلمامهم بالنظريات النقدية المعاصرة وما قبلها من نظريات.

كما تعرض الباحث لتطور مدارس النقد الادبي في العالم الغربي، وما اصابتها من تحولات، فهي تارة تعلي من شان النص، ومرة اخرى تعلي من شان الناقد، مما سبب تخبطاً شديداً في الممارسة النقدية، فضلاً عما آتت به البنيوية، التي لم تلق اهتماماً للمعنى مؤكدة على اهمية البناء او المبنى، واستشهد بمقولة الناقد «امبرتو اكو» الذي يفسر العملية النقدية بان «القاريء يعيد خلق النص اثناء قراءته له، على الرغم مما في هذا من اغتيال للمؤلف.

وتعرض د. سمير سرحان في بحثه لمدرسة النقد الحديث التي جاءت كرد فعل لمدرسة النقد الرومانسي والمدرسة الانطباعية، كما تعرض لمفهومها الذي يؤمن بتعدد مستويات المعنى داخل النص، وتعقد الدلالات، وعدم حصر النص في معنى واحد،كما تعرض للمدرسة البنيوية التي تعمل على تفكيك النص وإعادة بنائه، على اعتبار ان القاريء وليس شريكاً في النص، بالاضافة إلى البنيويين الجدد الذين يؤمنون بأن القاريء يعيد خلق النص عند مطالعته له.

ويخرج د. سمير سرحان من عرضه لمختلف التيارات بإثارة قضية تقييم العمل الادبي التي يجب ان تتجاوز تحليل عناصره الشكلية والبنائية، لان هاتين المدرستين لا تجيبان على اي من الاسئلة التي يجيب عليها الناقد والتي تتلخص في هل ان العمل الادبي موضع النقد والتحليل عمل جيد ام لا؟ فلا يكفي وصف مكونات العمل الادبي لاصدار حكم تقييمي على قيمة العمل، ويبين، ان هناك خطورة شديدة في منهج التحليل الوصفي، سواء كان ذلك في نقد المدرسة الحديثة، ام في المدرسة البنيوية.

وعرض د. لويس عوض - في حديثه - حالة النقد المصري خلال الخمسين سنة الاخيرة... حيث قال: - انني اوافق د. سمير سرحان في تقسيمه للنقد - كنقد نظري او نقد تطبيقي، او احاول الانطلاق منه الى تشخيص حالنا الان من خلال تطور نظرية النقد في مصر والوطن العربي طوال الخمسين سنة الاخيرة.

والملاحظ ان بدايات النقد في مصر كانت مع سنوات العشرينات، اقترنت بعودة طه حسين وما صاحبها من الضجة التي استحدثها في الحياة الفكرية من خلال آثار كتابيه الشعر الجاهلي، وحديث الاربعاء.

واجمل د. لويس عوض ما قاله طه حسين في:

١ - استبدال الدليل العقلي عن الدليل النقلي اثناء تحليله للادب وما شابهه، سواء في الشعر الجاهلي او اثناء تحليله لانتاج الشعراء الآخرين.

٢ - تقديمه لمذاهب النقد الادبي في كتبه مع اوائل الثلاثينات، كما تناول نظرية النقد لدى كبار النقاد الفرنسيين.

وبين لويس عوض ان هذه المرحلة تمثل مرحلة البحث، والتي ظهر فيها كتاب «الادب الحي، لابراهيم المصري، الذي كان له اكبر تاثير على الاجيال المعاصرة، فهي مرحلة البحث عن طريق للنقد، وكان عمادها طه حسين الذي وجه مدرسة باكملها الى طريق غير مالوف ومختلف عن طريق المدرسة التقليدية التي كانت تعنى بعلم البلاغة.

كما عرض د. لويس للتطورات التي احدثها د. محمد مندور بكتابه «النقد المنهجي عند العرب» الذي حاول فيه ان يوصل في النقد العربي شيئاً قريباً من النقد كما يعرفه الاوربيون من خلال تقسيمه للنقد الى كلاسيكي، ورومانسي، وانطباعي... الخ، وذلك على غرار ما استقاه اثناء دراسته في اوروبا، ثم ينتقل لويس عوض الى الاربعينات، فيوضح ان في هذه الفترة كانت الظروف قد ساعدت على تبلور مدرستين في النقد هما:

١ - مدرسة محمد مندور التي حملت الجديد في فهمها للشعر العربي، وابرزت دور شعراء المهجر او شعراء الاحياء.

٢ - المدرسة التي تاثرت بعامة النقاد الاوربيين الذين يربطون الادب بالمجتمع.

ويتوقف د. لويس عوض عند محمد القصاص، في نفس المرحلة، والذي كان له الفضل في إدخال الفكر الوجودي الى نظرية النقد العربي، والذي بفضله ظهر الكلام عن الالتزام - وليس الالتزام الذي قصده القصاص، هو الالتزام بالمفهوم الاجتماعي، ولكن الالتزام بالمفهوم الوجودي الذي يؤمن بالحرية الفردية.

ويقر د. لويس عوض بانه هذا المنهج - الالتزام الوجودي - لان هذا الاختيار فردي ولا يتقيد بفلسفة محددة، استمراراً لما اتبعه سارتر في تعميقه لمعاني الحرية، من خلال الاختيار الفردي البحت، حتى لو كانت هذه المواقف متضاربة، لكنها تعبر عن حرية الانسان.

ثم قسم د. لويس عوض النقد الى:

- منهج د. محمد مندور في الشعر والنقد.
- منهج د. محمد القصاص في الالتزام.
- المنهج التاريخي الذي اتبعه المؤمنون بفلسفة التاريخ.
- ما اتبعه بعد ذلك رشاد رشدي فيما سمي بنظرية الفن للفن.

ويوضح لويس عوض ان ذلك التقسيم ظل

الى ما بعد ١٩٦٧ حيث فقد لويس عوض توازنه ـ كما يقول بالنص ـ وبدأ بعدها بالانشغال فيما أسماه البحث عن الجذور السياسية والاجتماعية لما وصلنا اليه بتلك الهزيمة ، ومن ثم بدأ كتاباته عن تاريخ الفكر المصري الحديث ، مما جعله يبتعد عن النقد الادبي ، ويقول ان كل عمله في الفترة الناصرية كان لا يخرج عن التطبيق لجميع ما نادى به قبل الثورة ، وهو المنهج الذي اختطه في كتابه عن تاريخ الأدب الانجليزي ومقدمة بروميثيوس طليقاً ، كانت تطبيقات ذلك طوال فترة الستينات ، ويعترف أن مندور كان اكثر ايجابية منه ، لأنه اكتفى بتحليل النصوص الادبية في الشعر والمسرح ، بينما كان مندور مصراً على نظرية الالتزام في الادب

بعد ذلك بدأت الخلخلة تسود كل شيء ، وليس النقد فقط ، حيث بدأ بعد الفترة الناصرية ينضب ، ومنذ عام ١٩٧٠ بدأت المدارس النقدية تختفي تعبيراً عن اختفاء الحلم العظيم ، وكما يحدد لويس عوض ـ ان الانسان عندما ينتمي لمدرسة معينة فإن هذا يعني إيمانه بشيء عظيم ، واستمر ذلك حتى السنين العشر الاخيرة ، التي وضح فيها اهتمام النقد وارتباطه بالاكاديمية ، وتمثل ذلك في بروز دور البنيوية ، بتبني بعض الاساتذة لها واصبحت غذاء لهم ، ويرى لويس عوض في ذلك رداً لقيمة مصر الادبية والفكرية في فترة كانت كل ثقافة مصر تأتي من الخارج من بغداد والكويت ، ولبنان... الذين رعوا المدارس الفكرية والادبية عندما توقفت مصر

ويحدد لويس عوض احتفاءه بمجلة فصول عند ظهورها ، على الرغم من تقديس المجلة للبنيوية ، لكن المجلة ، على الرغم من كل ذلك ، اثبتت أن مصر علماً ، وان النقد المصري استطاع اخيراً ان يقف على قدم المساواة مع النقد في البلاد الاخرى..

وتحدث د. شكري عياد... فعرض مشكلة النقد، كما عرض وجهة نظره فيما قاله المتحدثين... وقال

انني انبه الى ناحيتين هامتين لاحظتهما مما قيل الآن:

١ ـ التناقض بين النقد الاكاديمي، والنقد الأدبي بمعناه العام.

٢ ـ اصبح الكلام عن النقد لدينا كانه الكلام عن النقد الغربي، فيما عدا الاشادة بجهود محمد مندور، فضلاً عن تاريخنا النقدي.

وأضاف:

لقد سلط طه حسين مقاييس النقد الادبي التاريخي على إبداعنا الشعري في فترتين مهمتين، فتعرض للشعراء العذريين، والشعراء المرجئة، وتطرق بعد ذلك الى الشعر المعاصر فتناول «حافظ» و«شوقي»، وبعدها حديث الاربعاء... ولقد كانت عيناه دائماً على الأدب الغربي ، فقدم بودلير الذي ترجم له قصيدة، وكان طه حسين في كل ذلك يقول للشعراء هكذا يكون الشعر، واظن أن مصر في الوقت الراهن تبحث عن نفسها بعد الفترة التي اختفت فيها المجلات... لكنني اذكر أن مجلة (الآداب) كانت تصدر في بيروت و (عالم الفكر) في الكويت. وكان الكتاب المصريون هم المحررون الاكثر لتلك المجلات بعد ان توزعت مراكز النشر في عواصم الوطن العربي، ولا يمكن لمصر ان تبحث عن نفسها وذاتها بعيداً عن تاريخها، ومن هذا التاريخ ما نسميه بالتراث النقدي العربي، أو التراث البلاغي، على أساس ان يفهم هذا التراث فهماً جيداً ومعاصراً، وعندما نطالب بذلك الآن فإننا لن نقنع باستخدام مناهج ادبية غربية، او نقوم باستعارة التقسيمات النقدية التي تتنوع في النقد المنهجي، او النقد اللغوي، او الانطباعي أو الفلسفي، لان التراث النقدي في كل الاحوال يحتاج الى اعادة نظر، والا أصبح شبحاً يهددنا، ولن يفهم هذا الشبح الا بدراسته من خلال المنظور التاريخي من وقفتنا مع عصرنا، مع ادراكنا أن عصرنا بمخض الثقافات القومية مجتمعة حتى يستخلص خلاصتها.

ويضيف:

اما ان نقف في عالمنا موقف المستشرقين، وننبش في تراثنا بطريقتهم ، فهذا لا يليق بنا، لأننا اقدر من المستشرقين على هذا، وذلك يمثل امتحاننا في النقد، بل انه يمثل امتحاننا في الابداع بوجه عام، لكي نصل لموقف نقدي اشمل، حتى يكون الأدب مرتبطاً بالحياة، واظن ان هذا يختلف عما يتصوره بعض الناس بسذاجة، لأن ذلك سيكون اكتشافاً موضوعياً وليس نرجسياً ، بشرط وجود نوع من الثقة والقدرة على مواجهة حقيقتنا ايا كانت هذه الحقيقة، واتصور أن وضعنا الآن هكذا ـ لا الفكري فقط ـ بل الاقتصادي والسياسي، واخشى ان اقول اننا لم نقدم على هذا كما ينبغي...

ويرى د. شكري عياد ـ كما يرى د. لويس عوض ـ أن نكسة ١٩٦٧ هي السبب في كل هذا، لأنها كانت صدمة لكل تطوراتنا..

وتحدث د. عبد العزيز حموده... وركز في حديثه على نقطة واحدة ، تتمثل في العلاقة بين المؤسسة النقدية والمؤسسة الاكاديمية، وبين ان تلك العلاقة في مصر تماثل بالضبط العلاقة بينهما في الغرب، ووضح ان العلاقة بينهما من القوة بمكان بحيث توجد استحالة الفصل بينهما، والاكاديميون، في رايه، كان لهم الفضل في قيادة المؤسسة النقدية في مصر

واعلن عبد العزيز حموده موافقته على آراء د. لويس عوض حول دور الاساتذة المصريين في إنقاذ سمعة مصر النقدية، عندما فكروا في إصدار مجلة (فصول) ، التي تمثل بوجودها، وما ينشر فيها تلك العلاقة بين كل من المؤسسة النقدية والمؤسسة الاكاديمية

وقال مضيفاً..

ان ثمة جيلا من الاساتذة ـ الجيل الثالث ـ استطاع افراده النجاة عندما قرروا إصدار (فصول) ، بينما كانت هناك أزمة متعددة الوجوه، حيث كان الاختناق في النشر، وازمة في العلم الذي أصبح بمعزل عن الحياة العامة، مما جعل (فصول) تحاول ان تسد ذلك الجانب عندما بدأت تخاطب القارىء الذي ينشد الثقافة بعقلية الاكاديمي

ولخص د. حموده المشكلة في الجامعة.. فقال:

وثمة مشكلة تتمثل في صعوبة النشر الاكاديمي، حيث الأساتذة يواجهون تلك المشكلة، ومثل هذه المجلات تصدر في مصر بالصدفة... وبدلا من التركيز من أجل تقديم هم علمي، اصبح تركيز الاساتذة ينحصر في

ضرورة تاليف كتاب للطلاب... فضلاً عن جانب آخر من المشكلة يتمثل في اننا لم نتجاوز بعد مرحلة النقل والترجمة إلى مرحلة الاضافة الحقيقية، مما يجعل ذلك اهم عناصر الازمة.

وعلينا الآن ان نلاحق الجديد في النقد، كما لابد ان نكون قادرين على مواكبته مع هضم التطورات المتتابعة في علوم اللغويات الحديثة، التي نرى انها تنجز كل عام ما يمكن ان يعتبر جديداً وإضافة.

وجاء دور د. صلاح فضل للتحدث في نهاية الندوة، على اعتبار انه من المسؤولين عن مجلة (فصول)، بل ومن المبشرين بعمليات التحديث في النقد المصري والعربي باتباعه المذاهب الجديدة وما كتبه عن البنيوية وعلم الاسلوب في كتابيه اللذين حملا عنوان « البنيوية في النقد الادبي»، و« علم الاسلوب» فضلاً عن عشرات المقالات الاخرى..

ومنذ اللحظات الاولى اعلن د. صلاح فضل عن اختلافه مع المتحدثين. لان ما يمر به النقد العربي في المرحلة الراهنة، في رايه ليس تطوراً موضوعياً للمراحل السابقة عليه، فلقد اخذ النقد يعيش حالة من القطيعة المعرفية ـ من وجهة نظره ـ الثانية بعد القطيعة التي انهاها د. طه حسين، فانجز عملية الخروج عن الصمت وتطور باللغة التي كانت لاتزال تعيش في العصر الوسيط، ووصل بها الى العصر الحديث وبين د. صلاح فضل بالاضافة إلى ما سبق ، أن فكرة القطيعة المعرفية ماخوذة من العلوم التجريبية، وذلك لأن النقد الحديث في العقدين الاخيرين يمارس الخروج من تلك القطيعة، مع تاريخ النقد القديم في العالم.

وكما يقول د. صلاح فضل...

لاننا لسنا ممسوخين او بعيدين عما يحدث، فإنه لابد ان نستجيب ، سواء أردنا او كرهنا ، لما يحدث في العالم. وكان من نتائج هذا التطور انه مهما كان المنظور الايديولوجي للناقد، فانه شعر ان واجبه ان يمتلك جهازاً معرفياً معقداً، فلابد له ان يحصل على معارفه من مصادر مختلفة ، سواء من علم اللغة، او علم النفس، او الفلسفة، او الاقتصاد، او التاريخ، او الاجتماع... الخ ، ولايوجد ناقد يحترم نفسه لا يحصل على معارف من تلك العلوم، ومع تغنينا بالتراث ، الا اننا لا نستطيع ان نشيد ما كان السابقون يشيدونه، لان ادوات المعرفة لدى القدماء لاتقارن بادوات المعرفة الحالية، وقدرنا ان نمتلك الآن كل محصلة العلوم التجريبية والانسانية باقصى ما نستطيع من اليقظة، حتى نستطيع أن نتمثل ظواهرنا الانسانية ، خاصة ظواهر الابداع الأدبي.فلابد من امتلاك تلك المعرفة، حتى نتجاوز تلك الثرثرة التي تقع ما بين التاريخ وعلم النقد.

اما ما قيل عن حدوث تغيرات في المصطلحات والادوات النقدية، فان تغير المصطلحات يعني بالضرورة ـ او لعله يوجز ـ مجمل العوامل البارزة للتقدم العلمي والحقائق العلمية الجديدة، وليس من حقنا ان نهجر المصطلحات الجديدة ونظل على تمسكنا بالمصطلحات القديمة، وعلى سبيل المثال تقسيم العمل الادبي إلى شكل ومضمون كان يعكس مفهوماً فلسفياً يقسم الانسان إلى جسد وروح والتطورات التي تعني انه لا يوجد شكل لا دلالة له، اكدت ضرورة وجود المصطلح الجديد «الدال والمدلول» اي البنية الادبية كما نسميها، اي ان التحولات التي تعانيها المصطلحات تعبر عن تحولات جذرية في طبيعة فهم الظواهر الادبية والوعي بها.

ويضيف د. صلاح فضل...

إن الوعي بطبيعة الاشكال الادبية وتوالد الاجناس الادبية القديمة شعر، ومسرح، وقصة،... وتوالدها في اشكال جديدة واطر عصرية مختلفة عبر الأساليب السمعية والبصرية... كل هذا وضع الناقد امام مسؤولية بالغة الخطورة، لاهمية متابعته لهذه الوسائل الجديدة، حتى تتخلص من الجوانب الاعلانية المفروضة عليها، ووصولهاالى آفاق الانسانية، بدلاً من ترك تلك الوسائل لانصاف المبدعين، بينما هذه الاشكال هي التي تستقطب اهتمام الملايين في كل مكان، لهذا ينبغي على مبدعينا ونقادنا اقتحام تلك الادوات تاليفاً وابداعاً ونقداً، ولم تعد القصيدة هي النص اللغوي فحسب، بل هي مجموعة من التلاقيات بين الظل والنغم داخل تمثيلية تليفزيونية، كما اننا الآن لا نعيش في آن واحد، وإنما نعيش آنات مختلفة، وكل منا يعيش فترة بعيدة عن التي يعيشها الآخر، والذين يعيشون الماضي فقط نراهم قليلي التاثير على حاضرنا، والفاعلية الحقيقية والتاثير الحقيقي دائماً للعنصر المثير الجديد والقائد الذي يفتح الجديد، اما من يتمسك باهداب القديم فانه لايقوى على الارتباط به، كما إنه لا يؤثر تبعاً لذلك.

وحركة التنوير التي قامت بها الأجيال السابقة لم تضع هباء ، بل هي قائمة الآن في مصر ، على الرغم من الذين يزعمون أن هناك قوة تجذبنا إلى الخلف، وقدر هذا البلد أن يسحب العالم العربي وراءه باكمله، لذا ، فلهذه الظواهر تاثيرها الضعيف الذي يبالغ في قوته البعض، ونظراً لحجم مصر الثقافي، فإنها لاتزال حتى الآن تلعب دور الريادة مع بعض الجهود الفردية في المغرب العربي، واقول انها جهود فردية لانها تقع في الاطراف، وينقصها القدرة على الحوار والتمثل مع العناصر التي لاتزال تعيش التراث.

□□□□

وارشو

عدنان المبارك

استفتاء حول دور الشعر في العالم المعاصر

تنشر مجلة (بويزيا - شعر) البولندية ، منذ امد طويل ، الردود على اسئلة استفتائها المكرس لدور الشاعر والشعر في عالم اليوم . وفي عددها الاخير رد الشاعر المعروف كنستنوف غونشوروفسكي (نائب رئيس اتحاد الادباء) في البدء يعترض هذا الشاعر على صيغة السؤال مبيناً ان ليس هناك من دور بل قد تكون مهمة او موقع ما . وفي كل الاحوال لايلعب الشعر اي (دور) رئيسي في الوعي المعاصر . واذا كان هناك من إشكال في هذا السياق فهو إشكال الخصم والمخضرم الذي خسر في السباق الحضاري مع ثقافة الصورة . ومن ناحية اخرى فالشعر الحقيقي كف عن ان يكون اسما . انه لايقوم باي دور في الصعيدين القومي والخصوصي . ولانه صار محرماً ميزة من ميزات التجمعات الطبيعية للحيوان الناطق الذي عرف ، داخليا ومن الاخرين ايضاً ، بانه يموت وحيدا ويحاول ان يتخطى هذه الوحدة والموت في النوع الذي سيبقى بعدها ولانه قد شبذ بهذه الطريقة الغريبة التي تتيح لانسان المستقبل القول بان هذا بوحه واعترافه فحسب . ويقول غونشوروفسكي ان طليعة القرن الشعرية ارادت ان تحل المشكلة (مشكلة ماهو انساني وماهو متدهور) من خلال الشعر المسرح ضد القيمة . بعبارة اخرى طُرح الخيار : اما رفض العالم واما رفض الشعر . بعدها يتابع غونشوروفسكي الخط البياني لشعر اوربا ويقصد شعر الكارثة اي شعر السقوط والتمزق والحصر الاخلاقي والتمرد حيث صار الشعر ، عامة ، شعر الاتهام . الا انه فقد المقود ودوره المؤثر في المخيلة الجماعية . فالقيم المقررة في المنظومة الثقافية والروحية صارت موضع التشكيك في (عصر الريبة) على حد تعبير سوزان سونتاغ . وذلك على يد الثقافة الجماعية وانظمة الجمعية totalism او أوهام الحضارة التقنية .

ويطرح هذا الشاعر ابولندي من جديد الراي المعروف منذ سنين عن العجز على كتابة الشعر ، وعن موت الشعر والشاعر المدرك للحقيقة الاسس . عبثيه العالم وسيستشهد هنا بابيات للشاعر البولندي جيسلاف ميلوش عن الشعر الذي لم ينقذ الامم والناس . رغم ان الاعتراض وارد متى قام الشعر بمثل هذه المهمة . وفي الواقع ظهر شعر اسماه غونشوروفسكي من نوع تراجيديا بدون تراجيدي اي بدون تطهير Katharsis وهو حل محل الاخر القائم على توفير ادلة النفي الاخلاقية . اربما يكون امرا حسنا ان لايلعب الشعر احد تلك الادوار الرئيسية . فلو انه قام بهذا الدور لكان قد خضع لامحالة لايديولوجيا قوية تقرر الشكل الجماهيري لعالمنا ، او ايديولوجيات جماعية او خاصة باوساط معينة . تبني صورته الشائعة او المميزة والربما يكون الشعر نوعا من عملة انقاذ ..... لكنها لم تصل بعد الى الضائعين في عرض البحر

وينسحب غونشوروفسكي ، فيما بعد في رده الى مواصفات الشعر البولندي . يقول ان اسهامه في الحياة العامة بالغ الضآلة في السنوات الاخيرةبشكل خاص الا انه يستدرك قائلاً بانه مجرد مظهر خادع . فالشعر يعمل اليوم بصورة مغايرة واكثر خصوصية . ويبدا مقوله من طرح السؤال : اي سبل ، فيما يخص النماذج والوظائف (وهي تخص الشعر من جانب خالقه) والوظائف (من جانب متلقيه وناقده لاتتطابق بالضرورة . فهي تتغير في تيار الزمن او ترتطم او تتقاطع . ويقول ان هناك شعراء تسلط عليهم الاضواء السياسية قبل كل شيء . ويعود هنا الى آراء طرحها في كتابه النقدي (الوهم الفعلي) والمكرس لكشف ما اسماه بمبدا الفعلية الوجودية والاجتماعية والانثروبولوجية للشعر المعاصر . وكان قد ميز ثلاثة سبل لوجود وعمل الشعر في المكان الاجتماعي . وهذه السبل نلقاها حين يعتبر الشاعر والمتلقي او الناقد بانه يملك ، بدون هذا المؤلف الشعري ، صورة للعالم واضحة ومتماسكة . وان القصيدة ليست قد ترك جنيا ولانه مكوور ازاء الايدولوجيا او اي نظرية للادب .

ويقول غونشوروفسكي ان الشعر لايملك النوع الا مهمة واحدة وهي ..... . فالسياسي والصحفي ومعلم الادب والنقد لايرون في الشاعر شريكا . فشعره فقد اسمة الاجتماعية كما ان النموذج . اي الوظيفة في صيغتها الاذاعية بشكل خاص . قد صارت مناسبة الضعف عند المقارنة مع السبل الاخرى كاغاني الروك مثلاً

وفي رده يبين غونشوروفسكي ان هذا النموذج (الوظيفة) الاخير الاستطيقي والنقدي . وهنا تخضع التجربة الشعرية شكلاً ومحكا للتجربة الفعلية . ويصل هذا الشاعر الى نتيجة مفادها ان الدافع الشعري يقرر الحقيقة الوجودية التي لاتملك اي صيغة اخرى عدا البيت الشعري ..

ويقول:باعتقادي ان مثل هذا النموذج للشعر قد يلعب (دورا) اكثر جوهرية في العالم المعاصر . والاكيد انه توجد مثل هذه القصائد ولو انها لم تلق ، بعدالاعتراف العام) .

ويختم غونشوروفسكي رده على الاستفتاء بشيء من البلاغة ، معلوم ان مصائر الشعر تعتمد على مصائر عالم الانسان . فاما ان يسطع نور الشعر واما ان يتكلس . الا انه لن يختفي ابدا من الحياة البشرية . فهو احد سبل وجود هذا الكائن الناطق ، واي صور واي اصوات . وطالما نحن ننطق ، لن تاخذ مكان الشعر رغم انها قد تستطيع ان تعمى بصره او تعي لسانه

لقاء : فرانسواز ساغان

ترجمة : د. ضياء نافع

هل يتطابق الانسان مع الاسطورة ؟



عندما نشرت فرانسواز ساغان كتابها الاول «مرحباً ايها الحزن» عام ١٩٥٤، حصلت - وبسرعة مدهشة - على شهرة غير اعتيادية في فرنسا والعالم، واصبحت اديبة ذات خصائص فنية متفردة، ومنذ ذلك ينتظر القراء بشوق كبير رواياتها الوجدانية، التي تتناول حياة المثقفين الفرنسيين غير الراضين عن انفسهم وعن العالم المحيط بهم.

اللقاء الذي نقدم مقاطع منه هنا، نشرته جريدة «زاروبيجوم» الاسبوعية السوفيتية في عددها العاشر لعام ١٩٨٨ نقلاً عن الصحافة الفرنسية.

● نهاية العام الماضي كانت فترة متميزة بالنسبة لك : صدر لك كتاب جديد، والعرض الاول لمسرحيتك الجديدة في مسرح «بوف - باريزيين».

- المسرحية من طراز المسرحيات الخفيفة، لاتوجد هناك رسالة خاصة ولايوجد إدعاء بالعمق السايكولوجي . انها مسرحية ذات مواقف مسلّية، وانا آمل ان المشاهد سوف يضحك كثيراً . هناك امرأة وحيدة ليست شابة، تقضي ايامها بالتنزه والصيد والقراءة، وتظن انها تمتلك كل شيء من اجل السعادة، ثم يظهر انسان ويجبرها على ان تكتشف الحب، وهكذا تنهار كل التصورات «الراسخة» عن جوهر الحياة، وتتغير البطلة جذرياً، ومن هنا جاءت التسمية : «التطرّف الآخر».

● هذا نتاجك المسرحي الثامن . كيف بدأت العمل المسرحي ؟

- كنت قد انهيت لتوي رواية «بعد شهر، بعد سنة» [اي عام ١٩٥٧ - المحرر] وذهبت إلى بيتي الصيفي للاستجمام مع مجموعة من الاصدقاء، وكان مزاج اصدقائي سيئاً، شيء ما يشبه الكآبة. ومن أجل تسليتهم، كتبت لهم مسرحية صغيرة، وانتهت الكآبة فعلاً. وبقي عندي هذا التخطيط التمهيدي الصغير، والذي نشرته بعدئذ في احدى المجلات، وعندما اطلع عليه اندريه بارساك، مدير مسرح «اتيليه» في حينها، اهتمّ بالموضوع، واقترح عليّ قائلاً «لماذا لا تحاولين ان تعملي من هذه الصفحات العشر - مائة صفحة ؟» وهكذا ولدت مسرحية «قلعة في السويد». وبشكل عام، فان المسرحيات بالنسبة لي تمثّل حالة الارتخاء بعد كتابة الروايات، والتي تتطلب مني كثيراً من الجهد، ان لعبة «كرة المنضدة» الحوارية تستحوذ عليّ دائماً، والترتيب الصارم للشكل والحجم يجعلني اتعوّد على النظام والطاعة والانضباط ولايعطي مجالاً للتدفق الفكري.

● هكذا حدث، على مايبدو، في هذه المرة ايضاً. غير ان المسرحية الاخيرة لم تعقب رواية وانما البحث البيلوغرافي المكرّس للفنانة سارة برنار.

- والذي صدر في سلسلة «اسماء شهيرات». لكن هذا الكتاب ليس عملاً اعتيادياً وتقليدياً ضمن سلسلة «حياة العظماء». انه حوار بين الممثلة وبيني. اني اقول متوجهة اليها : «عزيزتي سارة برنار لقد قرأت كل مانشر حولك. ويبدو لي انه من الصعب جداً كتابة شيء ما جديد. لكن الكتابة ضرورية. فما العمل؟» وتقول هي مجيبة «عزيزتي فرنسواز ساغان. بالطبع سوف اساعدك. خصوصاً وانني الآن لا امارس اي شيء، وضجرة حتى الموت ....» وهكذا تبدأ بالحديث عن نفسها.

لكني لم اسمح لمتحدثتي العظيمة ان تاخذ المبادرة بيدها، وتدير دفّة الحديث لصالحها، ولم ارأف بها. لقد اتهمتها مثلاً بانها كانت تتصابى وانها في مذكراتها كانت تجمّل الوقائع .. وحدث انها اغضبتني. وبدأت اتحدّاها بشكل صريح. وهي من جانبها، ذكّرتني بانني لست جديرة ان اعلمها .. وفي اطار «عملنا المشترك» لم اشعر بالملل، خصوصاً عندما بدأت الفنانة بالحديث عن احكامها تجاه عصرنا.

● كيف كان حكمها ؟

- لقد كانت «معبودة» وتاسفت جداً لأن عصر «المعبودات» قد انتهى اليوم . وتقول في الكتاب ايضاً، بانه لو تحدّث في صالونها فجأة «صندوق ميكانيكي» ما، وأخذ يؤثر على اصوات الناس حولها، فانها ستركله برجلها

وتجبره على ان يصمت ، ولا ترضيها العلاقات الحالية بين الرجال والنساء ، لقد افسدها تدليل الرجال لها وانتباههم تجاهها ، كان فكتور هيغو واميل زولا واوسكار وايلد وبروست واخرون من بين المعجبين بها ..

● انت رسمت بورتريت سارة برنار، وفي نفس الوقت، هناك اناس اخذوا على عاتقهم كتابة سيرة حياتك الخاصة، والتي ستظهر قريباً ، هل يحزنك هذا الشيء ام العكس ؟

ـ كنت افضل ان أكتب سيرة حياتي بنفسي ، عندما يعمل ذلك الاخرون بدلاً عنك، واثناء حياتك، فان ذلك يؤدي الى شعور غريب . لقد تحدث مؤرخ حياتي مع اناس اتذكرهم بشكل عام، ولكنهم ـ مع ذلك ـ تحدثوا بحيوية عن «اللقاءات الحميمة» معي ، بل ان احدهم، ويدعى ريشار، اعلن بثقة، انه قضى معي فترة سنتين . يحدث بالطبع، ان الانسان ينسى ماالذي حدث وما الذي لم يحدث قبل ثلاثين سنة، بحيث انه نفسه يبدأ بتصديق فنتازياته الخاصة والاساطير .

● توجد حولك فعلاً اسطورة : امراة متحررة ذات اخلاقيات خاصة، لاتعترف بالقواعد العامة لسلوك المراة . هل تنطبق عليك هذه الاسطورة ولو جزئياً ؟

ـ لايمكن للانسان ان يتطابق مع الاسطورة، العكس هو الصحيح، اي الاسطورة هي التي تتطابق مع الصفات الواضحة جداً والجليّة له، وتحوّل الشخصية الانسانية الحية والمعقدة الى كيان مصنوع من القوالب السمجة .

ان جوهر تلك الاسطورة يكمن في خصائص تلك الفترة الزمنية، عندما اصدرت روايتي الاولى «مرحباً ايها الحزن»، وكان عمري آنذاك (١٩) سنة، والفتيات في هذا العمر عندها لم يكنّ متحررات ، وبسبب المجد غير المتوقع كنت ابدو اكثر حرية من الاخريات .

● حتى من الشائع القول، انه بالذات بفضلك وفضل بريجيت باردو حدث الانعتاق **النسائي** في الخمسينات بفرنسا

ـ الانعتاق !.. كان ممنوعاً في تلك الفترة على الفتاة ان تقوم بعمل اشياء محددة، اما في الوقت الحاضر، فقد توصل المجتمع الى ان هذه الاشياء تدخل ضمن واجبات المراة . من الصعب ان نسميّ هذا التطور انبعاثاً ، ببساطة، جاء بديل للممنوعات والاعراف القديمة، وحل شيء جديد، وهو لايشبه القديم نهائياً .

● منذ الرابعة عشرة من عمرك كنت تحلمين ان تصبحي «مشهورة»، كنت ترغبين بذلك جداً ؟

ـ طبعاً كان المجد يتراءى لي على شكل كرة شمسية هائلة، وانا اتجول فيها . ان بداية الطريق الادبي كان فعلاً مثل الحكايات . لقد استدعاني الناشر جوليار وقال لي : «روايتك اثارت اهتمامنا، ونحن سنقوم بنشرها»، بعدئذ، جميع الذين كانوا حولي بداوا بمدح كتابي وبشكل مجنون، وفجأة «هبطت» عليّ جائزة النقّاد، والتي تُمنح عادة لعلية القوم المتقدمين في السّن .

● لقد حزت ـ وبشكل خاطف ـ على شهرة لاسابقة لها بالنسبة للادباء، شهرة نجوم السينما . والصحافة ساهمت بذلك عندها .

ـ كانت الصحافة في البداية عدائية وتثير الشكوك . لقد كان شائعاً في الصحف ـ ولفترة طويلة ـ ان رواية «مرحباً ايها الحزن» كتبها والدي، اضافة الى انهم لصقوا بي اخلاقيات معينة، او بتعبير ادق، بعدم وجود الاخلاقية . لقد كنت مضطرة في حينها للهرب من الصحفيين، كي انقذ نفسي، اما ابي، فقد كانت علاقته حساسة جداً تجاه ماكانوا يهمسون به وراء ظهره، من انه مؤلف تلك الرواية الشهيرة .

استبد بيّ الغضب، فكتبت روايتي الثانية «ابتسامة ـ ما» كي اضع حداً لكل تلك الاقاويل والمضايقات الرخيصة لهؤلاء الصحفيين ، ومنذ ذلك الحين لم اكف عن الكتابة .

● هل يحدث لك أن تأخذي من رفوف المكتبة مؤلفاتك القديمة وتطالعيها ؟

ـ اني انساها .. وبعدئذ اكون مضطرة لقراءة تلك الكتب مرة اخرى اثناء عملية اعدادها للنشر .. وقبل فترة قصيرة قرات عن طريق الصدفة كتاب «بعد شهر، بعد سنة» وشغفت به، لكن كان لدي احساس، وكان اديبة اخرى قد كتبت ذلك الكتاب .

● هل تهتمين بالنقاشات الايديولوجية ؟

ـ كلا، لكن يقلقني جداً كثرة الناس الفقراء حولنا ..

● هل تعتقدين ان عالمنا المعاصر اليوم قد تغيّر نحو الاسوأ، مقارنة مع الخمسينات ـ سنين شبابك ؟

ـ نعم، تغير نحو الاسوأ، لكن يجب الاخذ بنظر الاعتبار، باني في شبابي كنت اقل اطلاعاً مما هو عليه الحال الآن . اننا عندها لم نكن ندرك مشكلة الجوع، ولاخطر الكارثة الذرية، ولا القضايا الرهيبة التي تهددنا ، ولا اعرف كيف يمكن توضيح ذلك : هل في لا اباليتنا ام في تغافلنا ؟

● واليوم هل تشعرين بالخوف ؟

ـ لايوجد خوف، وامكانية الدمار في حرب نووية اصبحت فكرة مبتذلة، وحول ذلك ـ ببساطة ـ لانحاول التفكير ..

● فراسواز غاسان ذات المهارة الادبية الكبيرة والاعتراف العالمي، كيف تتصور مستقبلها الآن ؟

ـ من وجهة نظر الادب انا لم احقق اي شيء . الكتاب، الذي بودي ان اكتبه لم يكتب بعد .. واذا حل ذلك اليوم، عندما سيكون بمقدوري ان اقول لنفسي : «واخيراً انت كتبت هذا الكتاب الرئيس، فان هذا سوف يعني، باني اصبحت طاعنة في السن، ولا يُنتظر منّي شيئاً بعد ....

أربعة كتب في سيرة همنغواي

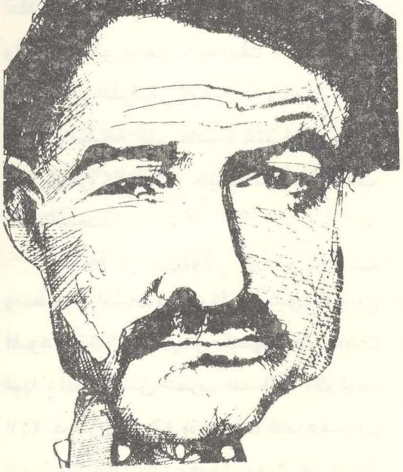
ترجمة : ايمان احمد

كان يتابط مخطوطة كتاب جديد تحت احدى ذراعيه، وتحت الذراع الاخرى كان يتابط رجلاً ضئيلاً متعباً. قال «لقد قرا الكتاب في الطائرة طيلة الطريق، وقد اعجب به، فالكتب تعني الكثير له . وهذا الكتاب يبدا بطيئاً الا انه يتسارع حتى يصبح عصياً على المقاومة» . هكذا كتب ليليان روس مندوب صحيفة «نيويوركر» عندما استقبل ارنست همنغواي في المطار عام ١٩٥٠ ، وقال روس ان همنغواي كان يصطاد حمامات ببندقية وهمية في فيفث افنيو (شارع بنيويورك) وانه كان يجلس في المقعد الامامي لسيارة التكسي ويراقب الطريق كما كان يفعل في الحرب العالمية الاولى وانه كان يضرب بطنه ويقوس كتفيه ويشهر سلاحه بوجه اعداء خياليين اثناء الحوار .

اما الكتاب فكان «عبر النهر خلال الاشجار» الذي كان عصياً على المقاومة بالفعل، واما الحديث الذي نقله روس فكان عن مخلفات ولع قديم بالهنود الذين كان همنغواي يلتقي بهم في غابات مشيغان إبان طفولته وشبابه . ولعل مثالاً افضل لبداية بطيئة ثم تسارع يخلق تاثيراً عاطفياً قوياً نجده في القصة ذات الخمس صفحات «مخيم الهنود» التي يبدا بها اول كتبه الجيدة ، وربما افضلها، وهو كتاب «في زماننا». كان الهنود يجتذبون همنغواي لارتباطهم بعالم ابعد من العالم الجديد لامريكا، عالم فوق القانون، كما كان اولئك الذين يعيشون خارج الاعراف الاجتماعية يجتذبونه : وهو ولع اسهم الى حد بعيد في تشكيل اسلوبه النثري الاصلي وموضوعاته .

ويكاد الامر ان يكون نادراً ، ان لم يكن صعباً، انْ نرى ذلك الفتى اليافع، ثم الرجل الشاب الذي عاش في اوك بارك، احدى ضواحي شيكاغو ، والذي عمل مندوباً صحفياً توطئة لان يكون كاتباً ثم تطوع للخدمة في الصليب الاحمر خلال الحرب، ووقع في حب النساء الاكبر منه سناً باستمرار . لذلك فان كتاب «سوية مع الشاب» لبيتر غرفن (الجزء الاول من سيرة في ثلاثة اجزاء) وكتاب «همنغواي الشاب» لميشيل رينولدز يجيئان في وقتهما . وقد حاول الكاتبان ان يعالجا تجربة همنغواي في الحرب ومدى استفادته منها، وموضوع زواجه من هادلي ريتشاردسن، ثم رحيله الى باريس على ظهر باخرة ـ وهي النقطة التي تبدا عندها معظم الدراسات الخاصة بحياة همنغواي .

ويؤكد الكاتبان على تاثير الاب الضعيف على حياة الابن الشاب (بالمناسبة فان والد همنغواي، مات منتحراً، كما فعل ابنه فيما بعد) والام القوية التي كتبت الى ابنها في باريس بعد ان نشر اولى رواياته:ـ لابد ان في مفرداتك كلمات اخرى غير «اللعنة» و«عاهرة» (كان همنغواي سعيداً بان يطلق الكلمة الاخيرة على امه فيما بعد) . يعالج واضعا السيرتين مرحلة ١٩١٨ ـ ١٩٢١ من حياة همنغواي وان كانت المعالجة باسلوبين سرديين مختلفين . يعمد رينولدز الى القفز خلال الزمن باستخدام اسلوب التداعي والاستباق، مع التركيز على المثالب في شخصية همنغواي وتاثيرها في فنه، الامر الذي يجعل الكتاب اقل امتاعاً من كتاب غرفن الذي يقدم خمس قصص قصيرة جديدة لهمنغواي مع بعض النصوص المتفرقة . عموماً يقدم الكاتبان همنغواي كشاب له قدرة على السيطرة على الآخرين ، رغم عدم ثقته بنفسه



احياناً ، مع تقلباته بين كرم الاخلاق والقسوة ، الصدق والكذب .

استفاد غرفن ورينولدز من مراسلات همنغواي مع هادلي ، ورغم ان همنغواي يعطيها صورة مثالية في مذكرات سنوات باريس التي نشرت بعد موته، الا انها كانت بالفعل صبورة ومتسامحة وحكيمة كما شاء لها همنغواي ان تكون ، ويتحدث جفري مايرز في كتابه «همنغواي» عن هجر الاخير لزوجه وابنه في ١٩٢٦ قائلاً ان هادلي حظيت بافضل السنوات من حياة همنغواي .

لايحاول مايرز ان يتحدث عن ماكان همنغواي يتناوله عند الافطار او لون غرفة نومه، او كيف كان يشعر بالدفء ذات ليلة، ولذلك فانه يغطي مرحلة الشباب بستين صفحة من كتابه فقط . يقول مايرز اننا لابد ان نرجع الى بايرون لكي نعثر على اديب ورجل فعل في نفس الوقت قبل همنغواي ، ولكن بايرون لم يكن شاباً متحمساً تحوّل الى متبجح مغرور، مثل همنغواي الذي اغرق نفسه بالشراب، وكاد

يموت عدة مرات ضرباً في اكثر من مناسبة، وعولج بالصدمة الكهربائية، واخيراً اطلق النار على نفسه في الصالة لكي يضمن ان زوجته ستكون اول من يراه .

في ١٩٦٩ كانت قد ظهرت سيرة حياة همنغواي لكارلوس بيكر، قال فيها انه لاتوجد سيرة يمكن ان تصور حياة الانسان كما كانت حقاً، اما مايرز فيقول ان كاتب السيرة الناجح والغامض هو «مندوب تحريات عن الروح»، ولكن كتابه التوثيقي لايصل الى هذه المرتبة ، بل ان المقالة التي كتبها ليليان روس في «نيويوركر» كانت اكثر حيوية من هذه الكتب الثلاثة جميعاً .

ويبدو ان همنغواي اضاع موهبته وسط هذا النشاط والحركة ، فجذور ضياع الموهبة تكمن في الارض نفسها التي نبعت فيها ، فقد عاد من الحرب العالمية الاولى بـ ٢٢٧ جرحاً في ساقه (تحولت فيما بعد الى فرصة للتبجح) بقي بعدها يبحث عن الفعل والجروح والنساء، كما قال سكوت فيتزجيرالد : كان «وداعاً للسلاح» كتابا عظيما ، واذا كان هناك كتاب عظيم آخر ، فلابد من وجود زوجة اخرى «لهمنغواي»، فالفعل هو مايمنح الحياة مادتها، كما كان همنغواي يقول، اما الجروح فانها تمنحه المأساة ، ولابد ان همنغواي كان سيكتب عن الموت حتى لو لم يزر ميدان المعركة، ولكن تجربته في الميدان عززت رؤيته للموت كحضور حي، وهذا الحضور يسكن افضل كتبه .

ورغم غموض هذه النقطة بالذات، الا ان همنغواي في الغالب لم يشترك في اية معركة خلال الحرب العالمية الاولى، لانه كان ضمن الصليب الاحمر الايطالي الذي كانت مهمته تقديم الحلوى او السجائر لاولئك الذين اشتركوا في المعارك ، وربما اصابته قذيفة او انفجار ما، لااكثر، ويبدو ان همنغواي كان يروي القصص لاصدقائه بشكل وللصحافة بشكل آخر .

عندما عاد الى اوك بارك بقي يلبس الزي العسكري (رغم انه لم يكن مجبراً على ذلك) لفترة طويلة، حتى بعد ان خلعه كل الاخرين، وبالتالي فانه بقي يلبسه طيلة حياته ، ولكن همنغواي كان يفهم المعارك ويتفوق في وصفها ليس في وصف شدتها ورعبها فحسب، وانما في وصف وضع الفرد داخلها ، ولعل افضل كتاباته كانت ضمن روايات وقصص الحرب في العشرينات : «في زماننا» و «وتشرق الشمس ايضاً» و «رجال بلا نساء» و «وداعاً للسلاح» وفق تسلسلها الزمني الذي يصلح ايضاً لان يكون ترتيباً للجودة الفنية !! ويلاحظ ان همنغواي في اعماله المتاخرة كان يكتب مثل احد مقلديه، ولكن لايوجد مقلد كتب اسوا مما فعل همنغواي في الثلاثينات والاربعينات .

في العشرينات، ومن اجل ان يخلط مادة الحرب العالمية الاولى مع تجربة الصبا في بحيرات مشيغن وغاباتها، طور همنغواي نثراً، فكان مسؤولاً مسؤولية مباشرة عن الاحساس، يسجل التبدلات الدقيقة للمزاج، متيقظاً إزاء تفاصيل الجو والمذاق والرائحة ، لقد كان اسلوباً متجاوباً مع عصر السينما الجديد ـ في انه كان مهياً لان يستبعد مايمكن ان تعرضه الشاشة بشكل افضل ـ وهو قبل كل شيء اسلوب يسمح للكاتب بان يتلافى مواجهة خوائه الداخلي.

في «الان وانا امدد نفسي» يقول نك آدمز، وهو يستلقي في سرير بمستشفى عسكري :

«هكذا فإنني كنت احاول في بعض الليالي ان اتذكر كل الحيوانات في العالم باسمائها، ثم الطيور والاسماك، ثم البلدان والمدن، ثم انواع الطعام، واسماء كل الشوارع التي اتذكرها في شيكاغو، وعندما لم يكن هناك مااتذكره بعد كنت اصيخ السمع فحسب ، ولا اتذكر ليلة لم اسمع فيها شيئاً ، وعندما كنت احصل على ضوء لم اكن اخاف ان انام لانني كنت اعرف ان روحي لن تخرج مني الا في الظلام».

يبدو همنغواي هنا واضحاً تماماً بشان الامر كله . وفي قصص اخرى عندما لم يكن هناك وجود للحرب وويلاتها، لايذكرها بالاسم ولكنها تظل تلاحق الخط الرئيسي للقصة مثل الظل ، ولذلك فانه عندما حاول فيما بعد ان يكتب عن امجاد الحروب التي تسبغها على الانسان كان اسلوبه رثاً .

وتكشف القصص المبكرة التي قدمها غرفن، رغم انها غير ذات قيمة، التطور السريع لهمنغواي من المحاولات الاولى الى انجاز «في زماننا» وكان وقتها في الرابعة والعشرين . وتكشف ايضاً انه كان مصراً على منهجه منذ البداية، ليس مثل سواه من الكتاب الذين يحاولون معالجة اكثر من اسلوب ليستقروا في النهاية على ماينسجم مع تصوراتهم ، فكتاباته عندما كان محرراً متدرباً تشبه الى حد بعيد اعماله المتاخرة في العديد من جوانبها .

الكتاب الاخير «ارنست همنغواي : الرسائل الصحفية الكاملة» لتورنتو ستار، يجمع للمرة الاولى الرسائل الصحفية لهمنغواي التي تتنوع موضوعاتها تنوعاً واسعاً ، وتكشف هذه الرسائل بدورها، اي صحفي جيد كان همنغواي الشاب، واي تكنيك راق استطاع ان يطور قبل ان يتحول الى الرواية والقصة .

بقي همنغواي يكتب عن التجربة مباشرة طيلة حياته، وكان احياناً يستخدم اسلوب التلغراف، ويستخدم اسماء اشخاص حقيقيين واماكن حقيقية : فابطال رواياته الثلاث الاولى يجرحون، اثنان منهم بنفس الطريقة التي جرح بها همنغواي . وفي «في زماننا» يستخدم اسم «ويمج» وهو اسم التحبب الذي كان يطلق على همنغواي عندما كان صغيراً ، وفي المسودات المبكرة لـ «وتشرق الشمس ايضاً» يسمى جيك بارنز «هم» Hem، وتكاد الاحداث تتشابه تفصيلات من حياة همنغواي في تلك الفترة، ولسوء الحظ استخدم كاتبو السيرة، ثلاثتهم، هذه التفاصيل كجواز لتفسير بعض جوانب حياة همنغواي اعتماداً على شخصياته الروائية، ويقتبسون بعض السطور من رواياته ليصوروا علاقاته بالناس وبالنساء.

فواندريتش يكتب عن ادب الحرب

طلال حسن عزيز

كشف النقاب مؤخرا عن كتاب حديث لايفواندريتش صدر في بلغراد بعنوان الفن وانسانه، جاء فيه نحن من الشعوب الاوربية التي لاتمتلك مايدعى بأدب الحرب. فتأثير الحرب على ادبنا كان بصورةٍ خاصة في السنوات الثلاث الاولى من الحرب العالمية حيث كان مشتتاً، وكان ذلك لفترة معينة حيث سمحت بعمق وصار من المفهوم ان تكون هذه الفترة قد فقدت تعبيرها الاكثر تعبيرا وهو الادب عبر تلك السنوات لعبت الحرب دورا مهما في حياة الاجيال ووهبت لهم مادة أدبية وفنية لكننا كمتحضرين غير محظوظين بحمل ذلك العصر وبحجمه الهائل على اكتافنا.

ومن المفروض أن ذلك وكيفما كان حجمهُ لايُبعثرنا تماماً ويربكنا ويوقعنا بعدم التنظيم الادبي، فالادباء فقط يمثلون ذلك الجزء الصغير لاكثرية الشعب غير المنظم، وفجأة اقتحمت الحرب ارضنا ووجد ادبنا نفسهُ امام قوة الرعب التي حركت مسيرة الحياة العقلية، ووقف الانسان وحيداً متروكاً وبدون اية قوى تحميه.

ان قلق مسار الحياة الحربية قد جعلت تلك القوة تمتص ادبنا وتُجردهُ من القوة والحماس والنهوض، لقد قاوم الغزاة كل خلق ادبي بالتعذيب والارهاب. وهذا ماحدث لأن الحرب لم تترك مطلقا أي اثر من ادبنا المعاصر. لكنها في نفس الوقت تركت في نفوسنا اشياء كثيرة حيث تعيش علامات سوداء دموية في اجسادنا وتصرخ لكي توصي بالتعابير التي تنتظر ذلك الذي سيعطيها صورةً ما لتنفس الصعداء ولكي يظهر امام الاعين مدى الوحشية العدوانية المتمثلة في الم واكبر شعر قصصي حماسي

كل هذا الذي رأيناه وسمعناه واحسسناه في السنوات الاخيرة لانستطيع ولايمكننا أن نعطيه ولو حقيقة تقريبية ولاتعبيرا كافيا. كما لايمكننا أن نكتب عن كل الاشياء التي هزت مشاعرنا وارواحنا وصححت مسار حياتنا في عصر ماقبل الحرب وخلال الحرب

وادبنا الذي كان دائماً يحمل النزعة التحررية لم يكن له ولاحتى هذه المرة ان يفقد الثقة، صمت لفترة ما لكنه لم يفقد الثقة من خلال وجهة النظر هذه يمكننا ان نمثلهُ بالنبضة الكبيرة المتمثلة بثقافتنا وحياتنا الشعبية بصورةٍ عامة، لانّ ادبنا استطاع ان يحافظ على نفسهِ من قضية الحرب فصمتنا كان هو الافضل وهو بمثابة التعبير الاكثر كفاية لارتياحنا وكانت دوامات المطاردات الرهيبة التي لو نوجه اليها الدعوة ولم ننشرها بكُل احداثها المؤلمة والجارحة، حيث كان لنا أسبقية واحدة وهي تجردنا من حرية القرار والتعبير.

هذا ماحدث بالضبط الى جانب الضغوط علينا لربما كان بالامكان ان يبقى فينا نوع غير معروف من الاغاني العمياء وعواطف لاتستحق الاهتمام كونها سريعة الزوال، وتتمثل تلك الاغاني بامتلاك الكلمات البطولية ولفترة طويلة حيثُ اعطت لونها الابيض لجميع الاداب حسبما تصورهُ تلك الاغاني من معانٍ عدوانية فاهانة الفن بهذه الصورة واستخدامهُ لارذل الخدمات الغريزية، عبارة عن مرض عقلي ونفسي يتمثل بالحقد والكراهية، حيث الكتل الدموية الهائلة التي ليس لها حصر.

ادبنا في السنوات الاولى من الحرب عانى كثيراً وهذا دليل قوي ومجد وبرهان بليغ لتركيبيه الاخلاقي المتميز، لانهُ اذا لم يكن لدينا شيء نمتلكهُ فماذا يمكننا وايُ شيء نقدمهُ في المستقبل، لن نخجلَ من تلك الاشياء التي لم نقم بها والتي ليس لنا بها اية صلة.

لكن الحرب خلال تلك السنوات بدأت تستقبل هياكل متناثرة وغير متوقعة وهي بشكل رئيس عبارة عن وادٍ غير متناهٍ. فالقوة الميتة للشعب بدأت تنهض وتتجمع وتحمل الاعباء. وهناك فهمٌ بانهُ يجب البدء بتجديد حياة الشعب في زمن الحرب نفسهُ فالخبرة، والارهاب والتشتيت جردت كل الحياة العامة وجزاتها بينما انتظرت كل حركة ادبية الابتهاج ابتداءاً بمرحلة النضوج وهي علامة واضحة للصحوة والنهوض وعبارة عن التلاحم العام.

فالحياة العسكرية حيث الجلاء والتنقلات الكثيرة متمثلةٌ بالاحداث الحربية. بينما كان هناك ينبوع اجتماعي كبير.

لقد أصبحت تلك الاحداث تقرأ اكثر من عصر السلام نفسهُ ومنتشرة بشكل كبير وافضل دليل على ذلك هو ازدياد التراجم الثقافية وكثرة المكتبات وازدياد اهمية موقع اصحاب الاشغال الحرة وتجمع التراجم ونتاجاتها غالبا ماكان بدون أي نظام محدد أو أية أسبقية او أي أختيار صحيح لها، فالعبء الوحيد الذي كان هو سرعة وأسبقية طرح النتاجات الثقافية في الاسواق كأية بضاعة بغض النظر عن مدى فائدتها للجمهور.

اما مجال الدعايات في السنوات الاخيرة فقد كان مرتفعا بشكل لايمكن تصديقهُ ولايمكن حتى التفكير به، وهكذا هي الحرب في بدايتها أجبرت ادبنا على السكوت بينما أصبح الآن في مجال الصفوف المتقدمة. وحتى في الفترة الاخيرة يمكن أن تنهض عناصر غير مشبوهة وهي ارتفاع نسبة تأثير النتاجات الأدبية، فبالنسبة لنا الشيء الاكثر أهمية أن نرى القيمة الفنية كمعنى اجتماعي نحو خلق انسجام فكري لإدبنا المعاصر.

فادبنا وكتابهُ في موقع صعب مشابه لما يحدث دائماً في عصور الازمات والمتاعب الكبيرة، فليس هناك حاجة بان اتحدث عن خلق الانسجام المادي الذي يعلمُهُ كُل واحدٍ بالأمل غير المتكامل أحذر فقط ذلك الشعور الاخلاقي الصعب الذي تدور فيه الدوائر ففي الكف الاولى نشعر جميعاً كم تغيرت تلك المعاناة في هذه السنوات لكل البشرية ولكل واحدٍ منا أما الكف الثانية فتتمثل بالوقت والفرصة اللذين يحيطان بنا ويمكننا أن نسطر بعض السطور من خلالهما -

لقد قيد الغزاة أيدينا ولم تزل شفاهنا مغلقة لكن هذا لايمكنهُ أن يُعيقنا عن رؤية ذلك البؤس والشقاء الذي حدث ماقبل الحرب العالمية،

فالآداب كانت بدون معنى وهذا دليل على قلة الحافز أما إحدى منافع الحرب فهي أنها مكنتنا أن نرى بأم أعيننا ماذا تعني الحرب وكيف أنها كانت كثيرة الصخب والضوضاء عكس فترة السلام. في الحقيقة بقيت الحرب عبارة عن هاجس يكشف عن تلك الفترة اعداد حياة أخرى وآداب أخرى. فطلبات أسكان الضمائر ومعاناة القوى المستنيرة ورغبة إثارة الشعوب بتلك الايام تقع على عاتق أدبنا في اظهارها . لذلك نجد القراء الذين ينظرون بأم اعينهم على امتداد خمس سنوات من هذا الدمار على أرضنا، حيث يمكننا من الوصول الى نتيجة بأن أدبنا كانَ لونهُ شاحباً ولايوضح تلك الاشياء التي لايمكن البحث فيها عن الاثر الذي خلفتهُ وعلى بشاعة أيامها ومن الناحية الاخرى يتطلب من كتابنا توفير هيكل فني متكامل يعرض ويصور عصرنا حتى ولو كان مانطلبهُ منه شيء غير عادل وعلى سبيل المثال :- تتطلب من الجيولوجي (المتخص بعلوم طبقات الارض) أن يوضح ماهو سبب حدوث الزلزال الارضي وأن يثبت علمياً عن اتجاه الزلزال بينما مازال مستمراً .

بعد أن يكون أدباؤنا الحاليون قد حافظوا على أنفسهم من الاخطار والنيران التي هددت حياتهم وحياتنا في فترة ماقبل الحرب بعد أن كانوا يسيرون في الطريق نحوَ فن أعظم وأسعد من الذي سيجلب معهُ أياماً إفضل وحينها سوف يحملُ الادب في طيات التاريخ اذا لم يكن عبارة عن اكليل ذهبي، وهذا بالطبع عبارة عن تضحية جميلة ورائعة .

● ولد الاديب اليوغسلافي ايفواندريتش عام ١٨٩٢ في مدينة ترافنيك في جمهورية البوسنا والهرسك، انهى دراسته الثانوية في مدينة سرايفو عام ١٩١١ ودرس الادب والتاريخ السلافي في مدينة زغرب وفينا وقراقوف كتب عام ١٩١٨ (أكس بونت) Ex Ponto وعام ١٩٢٠ (القلق) ومابين الحربين العالميتين شغل عدة مناصب دبلوماسية في عدة بلدان، اهم رواياته (جسر على نهر الدرينا) و (وقائع مدينة ترا فيك) وقد حاز عام ١٩٦١ على جائزة نوبل للآداب وتوفي عام ١٩٧٥ مخلفاً وراءه تراثاً أدبياً عظيماً .

المهمة الميتافيزقية للشعر

ترجمة : علي عبدالامير



تشكل مختارات «بوتوشتراوس» النثرية - لا احد آخر - ورواية «بيترهاندكة» التي حملت عنوان - التكرار - اضاءة عالية لما يميل اليه الادب اليوم في تكريس مهمته لتجديد (الشعري) . فالكاتب كالمتنبيء والمبّشر يصون ويقي اللغة ذات المصدر العالي المعنى فهذه القدرة الذاتية على الفهم والادراك قد تؤدي الى احتجاجات وفيرة يبديها النقاد، لكنها تبدو وقد اخذت طريقها لتحقيق شيوعاً في القراءة .

ان «بيترهاندكة» و «بوتوشتراوس» هما ودونما اي منافسة يعدان وسطاء الروح الشعرية في الادب المعاصر المكتوب في المانيا الاتحادية واعمالهما اللاحقة لاتنحرف عن خط النبرة العالية سواء عند «هاندكة» الذي تكيف لها منذ عتبة الثمانينات او «شتراوس» بطريقه المستقيم نحو تلك النبرة وبطريقة لاتقبل الخطاء اصبح منسجماً معها . هذه النبرة تضاربت مع ميول القراء الذين يفهمون الادب بشكله المبسط متضمناً التسلية، الاستجمام او الاثارة .

وبلغت الجدية عند «هاندكة» و «شتراوس» حد انهما لم يجزءا من كل مايتطلبه الشعر، الرؤيا المتمعنة البعيدة واشتغلا على ذلك. كانهما تضمنا شيئاً كان يطالبهما بالتحول الى حراس لغة ومحامي الخطاب الضاري في الاصالة، والذي يبتعد عن الغرض اليومي والسريع الاستهلاك . ومعاً اكدا بتشدد على اقامة مقابلة ومقارنة مع الهذيان والثرثرة المعتادة، ناقشا وتحدثا مع الاشياء الميتة التي لم تسجل حضوراً طويلاً . انهما ملكانا بذلك الوقار والجلال بحيث يتحفظا على مهمة الوصول لقعر الاشياء والظروف وملابساتها .. و«هاندكة» كان يستخدم من وقت لآخر ايماءات للطقوس والشعائر .. انها لم تكن مجرد فرصة للكاتبين «هاندكة» ولد عام ١٩٤٢، «شتراوس» في ١٩٤٤ - كي يكونا من جيل اصبح فيه الادب بالنسبة له، وسطاً بيئياً للمجتمع المتغير، فالادب هو فكرة تحتمل الاستقرار ولكن في عمليات متحركة للوعي، والكاتبات بديا وكانهما منكسران وبشكل جذري ازاء افكار كهذه و(الحياة العامة) بالنسبة لهما قبول محمل بالهدم والسلبية لكليهما . والادب والادراك الجماهيري علاقة قد تتيح الحديث عنها لاي شخص اصبح على النقيض منهما، والمعنى الخفي للواقعية يدرك جلياً في نفاذ البصيرة الشعرية وادراكها حسياً وليس في الكلام الشائع بين الناس . واكثر من هذا فقد تحمل «هاندكة» و«شتراوس» تهمة الغموض من نقاد الادب وللكثير من المعنى الخفي الذي

اوجداه في نصوصهما .

«ربع قرن وكانه يوم منذ ان تعبت خطوات اقدام شقيقي»، بهذه العبارة اندرجت رواية «هاندكة» (التكرار) وتعلقت بحادثة عرضية من حياة «فيليب كوبال» : رحلته منذ ٢٠ عاماً من قريته في ريكنبرج ضمن اقليم كارنتن الجنوبي عبر الحدود اليوغسلافية الى كراست، الاراضي السهلية الواقعية الى اعلى خليج ترايست . كل هذا يحكيه كوبال الذي بلغ عامه ال ٤٥، وهو يعيد الرحلة هنا ويعثر على لغة تصور تجربة ٢٥ عاماً مضت . رحلة فليب كوبال في عربة شقيقه كانت بحثاً عن تماثله مع هندسة المناظر الطبيعية التي جاء منها اسلافه . وماتي لاحقاً جعل البحث عن التماثل يكتسب اهميته من خلال الامساك بمعالجة البطل الوحيد لقضية الاكتشاف الذاتي بكلمات لم تكن قد اعطيت له خلال زمن رحلته .. وتكرار الرحلة يكون تبعاً لهذا - بانسجام ومطابقة مع جوهر اللغة وماهيتها - ابتكار وكشف جديد، واكتشاف - ذاتي للراوي من خلال السرد لاشيء من الاحداث الدراماتيكية حصل خلال رحلة كوبال، وحالاً اصبحت في هدوء تام وظهر له جلياً انه ليس معلقاً باهمية العثور على شقيقه، لكنه ومن خلال السرد حاول ايضاح قصة المصير المبهم لشقيقه وعبر تلك الوسيلة اظهر خطوط محيطه الخاص ايضاً .

ان حياة الراوي تبدو غير قادرة على ان تتخلص من ذلك التشابك والشرك الذي كونه مصير الشقيق المفقود الذي اصبح لاحقاً علامة تميز عائلة فيليب كوبال بمجملها وذلك القدر ظل جزءاً من معتقده الذاتي الذي بدا ضعيفاً ومفسداً . لقد قدم «هاندكة» منذ عمله (العودة البطيئة - ١٩٧٩) ابطال روايته وقد ارتبطوا بالحاجة وهكذا فان «فيليب كوبال» لم يكن استثناء . وبالنسبة لهاندكة تاتي فكرة الخلاص من قصة معبرة عند نهاية الكتاب استحضرها بكلمات مبهمة وبشكل جزئي ابرزت المعنى في تلك التعازيم والتعاويذ العتيقة «آه حكاية، سرد سوى اخبار . لاشيء خير بالحياة والناس اكثر منك، لاشيء اكثر سوى مقدساتي الراعية والنصير للمقاتل المنعزل. انها سيدتي، وخليلتي، القصص وفن سردها رحبةٌ وفسيحة كافضل المركبات هي المركبة الخفيفة للملكوت السماوي بعجلاتها الاربعة، عين السرد والقص عكست صورتي حين كنت انت من عرفني ولا احد سواك من ادركني ادراكاً كاملاً» .

من خلال السرد الحكائي اصبحت الحياة ممتلئة بالمعنى وحياة «كوبال» لم تتضمن وبشكل اساسي ذلك المشهد المتسم بالاثارة وتبعاً لذلك بدا السرد ذاته مفتقداً لها . والرموز التي لعبت وشغلت جزءاً مركزياً - كالنافذة الوهمية على الجدار الجانبي لمحطة حدودية مع النمسا - كانت رموزاً خاصة ومحملة باشارية من التجربة والمران الفردي ولم تستطع الادعاء بحملها اية اهمية جماعية . ان رحلة فيليب كوبال كانت منصبة على هندسة المناظر الماضية والتامل فيها ومن خلال قوتها المؤثرة ..

لقد افاد هذا الخيال الكاتب هاندكة بما منحه القوة لصنع فضاء للشعر وبلغة ظهر العالم فيها جديداً احتفالياً وشرفاً . والثمن الذي لابد ان يدفعه القارىء هنا لن يكون ضئيلاً فذلك البرود المتجمد سيطغي على تلك المرتفعات التي سيجعله هاندكه يقيم فيها .

ان الفكرة الرفيعة والسامية للشعر التي دونها هنا ظهرت بعيدة عن السقوط في حالة الاضطراب اليومي، وهذا ايضاً ماداب عليه «بوثوشتراوس» في كتاباته وكتابه الجديد «لا احد» الذي اتجه مباشرة نحو الحدث الذي يوحي بشيء اساسي حول الوقت الحاضر . والمجلد الجديد من السرد النثري شهدا انعكاساً تمثل في اختيار الشكل، والكتاب يتضمن عدداً من قطع نثرية متميزة نتجت من ملاحظة محكمة لطرق السلوك والعلاقات الانسانية والعجز عن تاسيس او مشاركة تلك العلاقات .

ان الصدوع التي اظهرها «بوثوشتراوس» في قوة الواقعية جاءت من كونه ظهر كمراقب صارم وحاد لكنها لم تنقل بطريقة اقرب الى النسخ في كتابته . وظلت لغته تؤدي دورها بالارتفاع المتفوق للواقعي، حيث التاملية التي تغلب عليها الكلفة وباللفظ المقبول عادة عند الجمهور وهذه ظهرت كاحتمال وحيد للمجابهة والتحدي للواقعية .

وبطريقة مضادة تحدث «شتراوس» : (الحياة العامة هي المكان الذي ياوي فيه اي شخص لمنزله في ذات الوقت الذي يكون فيه مفرغاً تماماً) . ومؤيداً لثقافة مجموعات صغيرة، دوائر من مبتدئين استهلوا دربهم نحو مسالك الادب السرية، انه يتحدث جهاراً لصالح فئة ضئيلة تنتج اشياء تفهم من قبلها وحدها ! ولاتظهر عليه في الوقت ذاته علامة للخجل من كل تلك العبارات الجوانية الاقرب لغموض المتصوفة . وهنا في راي العديد من النقاد انتقل شتراوس وبشكل يثير الانتباه وبدا قريباً من تخوم اللاتكون (في ماقبل الخليقة) . لقد تيقنوا من فقدان شتراوس اتصاله مع ارض الواقع وضمنا فان انعكاساته وارتباطاته تشكلت بوجود مستقل يتحرك وبنظام التحكم عن بعد بقوة مايرقبه .

ان كلماته تبدو وقد نطقت كي تكون نفيسة ومفرطة التانق ومنمقة وطنانة جداً، وموضوعاته بدت في الادعاء والتظاهر، وبالنسبة لشتراوس فان ملاحظات نقدية كهذه هي اثبات وبرهان كون خصومه يظلون يمثلون (تلك الحياة العامة في قابليتها لاختراق كل شيء والكاسحة لكل شيء) وهذه لابد من احاطتها وبطريقة جزئية ومقدامة تعود مرجعيتها التعبيرية الى المهمة الميتافيزيقية للشعر .

فاروق يوسف

لكي لاننساهم

(صرحت السيدة وداد الاورفلي على ان تقيم كل سنة معرضاً استعادياً تحت عنوان «لكي لا ننساهم» يضم اعمالاً منتقاة لعدد من الفنانين التشكيليين العراقيين الذين رحلوا عن الحياة ، وقد ضم المعرض الاخير اعمالاً لـ «جواد سليم. خالد الرحال ،زيد محمد صالح ، كاظم حيدر ، واخرون»- هنا اقتراب حذر من الظاهرة وليس معالجة نقدية للاعمال الفنية المعروضة ، فبغض النظر عن قيمة هذه الاعمال الفنية ، تبقى متوجة بقيمتها التاريخية.)

هل بامكاننا ان نميت الموتى والى الابد؟ اجل بنسيانهم. وهل بامكاننا ان نستفيد من قدرات بعضهم الخارقة على الحياة فنساهم في احيائهم ، على الاقل ، لفترة معينة من الزمن ؟ هذا هو السؤال الاصعب. ان العودة الى الاموات هي بشكل من الاشكال عودة الى الماضي ، وبالذات الماضي السعيد. ولهذا السبب يكون البعض مجبراً على التلصص بعين (طفولية) على مايؤكد اصالته في الانتماء الى ماسعى الى تحقيقه من سبقه في مجال عمله اونشاطه الانساني. الامر سواء بغض النظر عن هذا النشاط. فالعالم يعود الى العلماء الذين سبقوه ، والاديب يراجع ماانجزه الادباء الذين رصفوا طرق الكلمات قبله ، والرسام يمتحن صلابة عوده بالعودة الى قوة النوع لدى من سبقه من الرسامين وكذلك الطبيب والنحات والموسيقي.

مرة اخرى: هل نحيي الاموات ، ام نزيد موتهم موتاً؟

في الاستعادات الكبرى تحاول البشرية ان تجد حلولاً لازماتها الخانقة. فحينما تستعين مدينة كبرى مثل باريس ذكرى بيكاسو مقدسة فيه الروح الاسبانية انما هي تفتح ثقباً واسعاً في جدار الفن الحالي. هي ترهن مصداقية فن الحاضر الى ما تحقق من انجاز عظيم على يد واحد من اهم مخترعي الفن الحديث في العالم. وهي بذلك تؤكد: ان موت الفنان وحياته مسالة نسبية ، ولا يمكن التحقق منها بالقياس الفيزيائي والفسلجي المتداول. لقد فوجئ الكثيرون بان ارسكين كالدويل ، الامريكي ، صاحب روايتي «ارض الله الصغيرة» و«طريق التبغ» كان حياً الى ماقبل اشهر قليلة. وهنري ميلر ، الفرنسي ، الشاعر ، برغم اهميه الابداعية كان موته مفاجأة ، اذ ان موته الابداعي كان هو الاسبق. بينما انجز رينيه شار قبل موته الذي فجعت به الاوساط الادبية في العالم قبل فترة والى الابد مايجعله حياً ، محرضاً. واقفاً على مفصل مهم من مفاصل التغيير الابداعي.

كما لو اننا نتساءل امام حياة فنان تراجع الى الصفوف الخلفية:- وما الفائدة؟ سؤال اشد قسوة من الموت نفسه واكثر ايلاماً لمن يتمنى للفنان كفرد ان يستمر في التمتع بلذائذ الحياة. يصلح هذا الامر على سلفادور دالي الذي فقد وجوده البريق الذي كان تضفيه عليه ايام السريالية الخوالي.

ان نسبية الموت والحياة لدى الفنان تقودنا الى تفحص جدوى الفنان في مجتمع يتغير يومياً. فتفوق الفنان مثلاً على غيره من البشر مسالة لم تعد غامضة كما كانت في الماضي فهي تقف في مقدمة اسباب ريادته. وحين يكون الفنان في موقع متخلف عن الموقع الذي يحتله المجتمع يكون قد تخلى عن اهم اسباب وجوده الابداعي.

هذه ليست دعوة لان يتخذ الفنان دور «المهرج» الذي يكون متاكداً في احيان كثيرة من ان مايؤديه من ادوار ستؤدي بالضرورة الى انجذاب الجمهور اليه ، لان هذه الادوار تقع في خانة المساومة العاطفية او الابتزاز العاطفي .

فالعاطفة ليست بديلاً مقنعاً للوعي.

والتعاطف مع الجمال لا يكفي للاستغناء عن وعي الجمال الذي هو جوهر العملية الفنية.

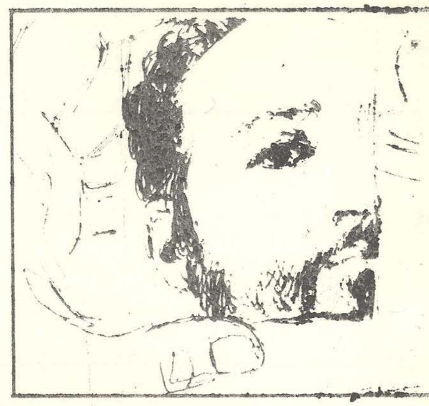
غالباً مايسود الاعتقاد ان العودة الى المبدعين من الاموات ينطوي على قدر كبير من الوفاء يقابله قدر مماثل من انكار الذات. ان هذا الاعتقاد برايي ينطوي ، حقيقة ، على نسبة كبيرة من الانانية والغرور والشعور بالتفضل. ولذلك فان اي درس خصوصي لا يتمكن ان يحدث، بغض النظر عن قيمة واهمية هذا الدرس. خاصة وان الجميع يدركون اننا لانتعلم بحكمة وصبر وبعدم شعور بالتنافس الا من الاموات. لكن في ظل كل ماذكرناه من احاسيس هي في معظمها تحمل طابعاً نفعية، احتفاليا صريحاً، لايمكننا ان نجزم بوجود صلة حقيقية قائمة على اساس التعلم

ان الاحتفال بالموتى على الطريقة المذكورة سابقاً وهي الطريقة المعتادة ، يحمل في معظم الاحيان طابعا عدوانياً وهو صريح في التاكيد على رغبتنا في التخلص من عبء وجودهم في اعماقنا ، فنحن نخرجهم الى الشمس بعيداً عن ارواحنا. نعرضهم بابتهاج دون ان نعرضهم للاسئلة. نمتحن صدقهم ولا نمتحن صدق علاقتنا بهم. فهم بالنسبة للفنون ان يحدث مجرد ماض ، ماض كاد ان يندثر لولا حرصنا على العناية به ، ونفض الغبار عنه ، واغراقه بالضوء. اننا نود ان نقول: ان هذه الاعمال التي نعرضها عليكم ايها الجمهور كادت ان تنسى او نسيت لو لا اننا سعينا لكي نعرضها. وننسى اننا انما لم نجتز عتبة النسيان ، وان كل مانقدمه مايزال يتحرك في الذاكرة. ذاكرة الجماعة التي يهمها امر هذه الاعمال.

ان تقديم اعمال الاموات من الفنانين كما هي برايي انما هو ضرب من ضروب العبث. اذا لم نقل انه لهو يراد به اطراء مانقوم به. فمن غير اقامة الصلة بين الاعمال وزمانها ، من غير معرفة التاريخ الذي صنعته هذه الاعمال ، من غير دراسة ماادت اليه هذه الاعمال من تاثيرات على مستوى حضاري ، من غير تفحص ماانجزته هذه الاعمال على المستوى الانساني والثقافي والفني والتقني. تبقى كل جهودنا محصورة في حدود عزلة الاعمال الفنية التي نحاول تمجيدها.

ان تقديم اعمال الاموات من الفنانين كما هي برايي انما هو ضرب من ضروب العبث. اذا لم نقل انه لهو يراد به اطراء مانقوم به. فمن غير اقامة الصلة بين الاعمال وزمانها ، من غير معرفة التاريخ الذي صنعته هذه الاعمال ، من غير دراسة ماادت اليه هذه الاعمال على المستوى الانساني والثقافي والفني والتقني. تبقى كل جهودنا محصورة في حدود عزلة الاعمال الفنية التي نحاول تمجيدها.

قد يقال: ان ماادعو الى القيام به. لايمكن انجازه ، تماماً ، الامن قبل مراكز بحث متخصصة ، مراكز فنية من النوع المتخصص



الاختصاصات ، والكوادر والاهتمامات. هذا صحيح. ولكن هل نتوقف عند مستوى ماهو ظاهر من العجز؟ وهل نلغي النوايا الحسنة من اجل الامكانات المحدودة التي لا تؤهل هذه النوايا للخروج بنتائج سليمة على مستوى التاثير؟

ان المعارض التي نقيمها ، الان ، لاعمال الموتى من الفنانين تشبه الى حد كبير مجالس العزاء. ماان ننفض حتى تتحول حياة الموتى الى مجرد ذكرى خاملة. شيء مستل من الماضي ، ننفعل به ، بالقدر الذي ينسجم مع طبيعة عواطفنا. لذلك فان صلتنا به تبقى معزولة عن وعينا ، صلتنا بالحاضر ، ورؤانا المستقبلية.

ان النظرية التي تقول: ان الاموات في واد والاحياء في واد اخر لايمكن ان تكون نظرية صحيحة وصالحة للتطبيق. على الاقل في المجالات الابداعية. اما يفعله المبدعون في الوقت الحاضر. حتى وان بدا انه يشكل رهاناً على القطيعة ، فانه في العمق منه يتحدث عما يصله بفعل الماضي. ففعل الابداع بغض النظر عن قوته ونوعه لايمكن ان ينطلق من فراغ. لذلك فان الرجوع الى ما هو منجز في الماضي من اعمال ابداعية سواء من قبل الاحياء او من قبل الاموات لايمكن ان يكون نافعاً من غير تفحص الدرس الذي يمكن استخلاصه جزئياً او كلياً من تجربة الابداع.

بعضنا يتصور ان فعل الابداع لدى الموتى من المبدعين هو عبارة عن دائرة مغلقة. بينما هو لدى الاحياء عبارة عن دائرة ماتزال مفتوحة. واسمحوا لي ان لا اتفق مع هذا التصور. فحياة العمل الفني مثلاً هي ليست جزءاً من حياة مبدع هذا العمل. وما تتعرض له الحياتان مستقبلاً قد يكون متناقضاً ومختلفاً تمام الاختلاف. فقد تكون سيرة حياة احد الفنانين اهم من اعماله لذلك تكون هذه السيرة مؤهلة للبقاء درساً بينما تتعرض اعماله للاندثار. وقد يحدث العكس ، وهو ان تختفي سيرة حياة الفنان ، بينما تاخذ اعماله طرقاً مختلفة في البوح والاتضاح والتاثير والسيادة الابداعية.

فرحلة العمل الفني لايمكن التنبؤ بمفاجآتها. غير ان مايمكن مناقشته جدياً هو هذا التباين بين كون الجهد الفني اتباعياً ام ابداعياً. فمن يرتضي لجهده ان يقع تحت طائلة الاتباع والتقليد فقد حكم على اعماله ، سلفاً ، بالسقوط في دائرة مغلقة ، ومن طفت على روحه صفة التمرد فانعكست في اعماله عبر الانتماء الى كل ماهو جديد ، وصادم ، ومدهش فقد دفع اعماله باتجاه المزيد من الانفتاح على مفاجآت المستقبل.

وفي المعارض الاستعادية التي نقيمها للذكرى. ينبغي ان لاننسى ان هنالك معارض استعادية للاحياء من الفنانين ايضاً. وهذه المعارض بقدر ماهي محاولة لاستيعاب الصدمة بقدر ماتشكل منهجاً للدراسة. خاصة وان العديد من رواد هذه المعارض لم يسبق لهم ان واجهوا بشكل مباشر الاعمال المعروضة امامهم. ثم ان هنالك سؤال مهم هو: من هو الفنان الذي يستحق ان يقام له معرض استعادي؟ انه بالتاكيد الفنان الذي مايزال موجوداً بغض النظر عن حياته او موته. هو ذلك الفنان الذي ماتزال اعماله تشكل خطراً او تهديداً لكل ما هو مالوف وسائد من علاقات على المستوى الفني.

هذه النقطة تلغي عنصر «الذكرى» بمسارها العاطفي.

فلا فائدة ترجى من اقامة معرض لفنان كان عبارة عن صدى للاخرين او صدى غير مميز لعصره. انه فنان ميت في مكانه وزمانه. اما الفنان الذي يستحق الاستعادة هو ذلك الفنان الذي يتخطى مكانه وزمانه ويكون وجوده صفة مشرفة لكل زمان اذا لم نضف ، لكل مكان ايضاً. واذا ما لجانا الى التطبيق الواقعي ، فان كل ماذكر سلفاً يشكل مفاتيح تدلنا الى اعمال فنانين مهمين هما جواد سليم وكاظم حيدر. ومن المؤلم حقاً ان مؤسسة فنية بحجم دائرة الفنون قد فشلت مراراً في اقامة معرض استعادي لاي من الفنانين المذكورين.

ايعقل ان يحدث هذا ؟

ان جمع ارث الفنانين جواد سليم وكاظم حيدر يعد برايي الجميع عملاً وطنياً متقدماً. خاصة وان اثمان اعمال هذين الفنانين لم تخضع حتى الان لتسعيرة السوق التجارية. كما هو حال اعمال العديد من الفنانين العالميين الذين اصبحت اعمالهم بمثابة مؤشراً لسوق بورصة الفن.

لم تقم السيدة وداد الاورفلي بعمل مستنكر. بل على العكس من ذلك تماماً. فهي لوحدها استطاعت ان تجمع اعمالاً فنية كانت رؤيتها قد جلبت السرور والمتعة للكثيرين. وهذا في حد ذاته يشكل درساً للمؤسسة الفنية التي تمتلك امكانات متقدمة على امكانات السيدة الاورفلي .لذلك فان ماهو مقبول من هذه السيدة الفاضلة لايمكن ان يكون مقبولاً من المؤسسة فهذه المؤسسة بامكانها ان تستفيد من مختلف الخبرات في المجالات الابداعية المختلفة (النقد ، التقنية ، التاريخ ،) وهي لذلك ملزمة بان تشكل معارضها الاستعادية حدثاً لايمكن المرور به بسرعة. انه حدث مليء بالحكمة والدرس والتحريض .وهو حدث استعادي بحق.

وهنا ، اعتقد اننا بامس الحاجة في زماننا هذا الى المعارض الاستعادية التي تشكل درساً. ففي ظل غياب عراب للفن كما كان هو حال جواد سليم في زمانه ، فان الفنانين العراقيين اليوم بحاجة الى ان يتفحصوا وبدقة تامة ماانجز سابقاً ، ذلك الارث الذي جعل من العراق مناراً يشع بقيم وافكار وتقنيات الحداثة الفنية على الصعيد العربي. فطلبة الفن والمهتمون به هم بامس الحاجة الشامله لما انجزه فنانون عراقيون احياء مثل شاكر حسن آل سعيد ورافع الناصري وضياء العزاوي ومحمد مهر الدين وعلي طالب واسماعيل فتاح الترك ومحمد غني حكمت وسعاد العطار وغيرهم من الفنانين الذين ماتزال بصماتهم واضحة على الفن العراقي ، اضافة الى مراجعة ماانجزه الرواد امثال جواد سليم وفائق حسن لكي لاننساهم حقاً ، امواتاً كانوا ام احياء.